د. رمضان بسطاويسي محمد غانم

فلسفة هيجل الجماليّة



مج


أهم جروبات على تليجرام
باحثون
هنا سور الأزبكية
غواص في بحر الكتب
قناة مصر الثقافية و الفنية



فلسفة
هيجل
الجمالية

الطبعة الأولى

1411هـ - 1991م

المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع

بيروت - الحمراء - شارع اميل اده - بناية سلام
هاتف ٨٠٢٤٢٨ - ٨٠٢٤٠٧ - ٨٠٢٢٩٦
بيروت - المصيطبة - بناية طاهر هاتف ٣٠١٠٣٠ - ٣١١٣١٠
ص. ب ١١٣/٦٣١١ تلكس ٢٠٦٦٥ LE - ٢٠٦٨٠ - لبنان

د. رمضان بسطاويسي محمد غانم

فلسفة هيجل الجماليّة

المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع





أهم جروبات علي تليجرام
باحثون
هنا سور الأزبكية
غواص في بحر الكتب
قناة مصر الثقافية و الفنية

إلى « م »

رفيقة الدرب الطويل الذي نسميه الحياة . . وعياً بالمشاركة ، في محاولة صنع حياة أكثر جمالاً . . وأقل تعاسة .


أهم جروبات علي تليجرام
باحثون
هنا سور الأزبكية
غواص في بحر الكتب
قناة مصر الثقافية و الفنية



مقدمة

موضوع هذا الكتاب هو : « الفن والحضارة في فلسفة هيجل الجمالية » ، وتحديد هذا الموضوع بشكل دقيق أمر هام ، لأنه يكشف عن مضمون البحث ، ويحدد الخط الفكري الأساسي الذي يسعى البحث نحو إبرازه وتحليله ونقده ، وهو دراسة فلسفة الفن عند هيجل ، وتحليل فلسفته الجمالية . ولذا قد يبرز تساؤل ـ هنا ـ عن ورود كلمة « الحضارة » في عنوان البحث ، الذي لم يأت عفواً ، وإنما لأن الحضارة وثيقة الصلة بمحتوى البحث ، لأن المتأمل في الفلسفة الهيجلية ، يجد أنها فلسفة كلية نسقية يترابط مجموع مفاهيمها في إطار الجدل الهيجلي الذي يرتبط فيه المنطق بالتاريخ من خلال رابطة انطولوجية لا تنفصم عراها ، بحيث لا نستطيع أن نتناول أي فكرة أو موضوع من الموضوعات التي طرقتها الفلسفة الهيجلية إلا من خلال النسق العام لفلسفته . ويرتبط تحليل هيجل للجمال والفن إرتباطاً وثيقاً بنظريته الفلسفية والتاريخية العامة ، « ولقد تطورت نظرة هيجل للفن من خلال تطوره الفلسفي ، ولذلك لا يمكن عزل نظرته للفن عن فلسفته الميتافيزيقية والسياسية »[1] .

ولذلك لا يمكن دراسة الفن والجمال بشكل مستقل عن المبادىء الرئيسية للفلسفة الهيجلية وهي الكلية والسلب والتناقض والفكرة الشاملة والحرية والتاريخ الذي يعتبر من المبادىء الجوهرية في فلسفة هيجل ، لأنه يعبر عن سعي الروح نحو الحقيقة التي تشكل جوهرها الحقيقي ، والفن هو أحد أشكال هذا السعي ، فالفن عند هيجل ليس ملكة ثالثة بين الإدراك والنزوع كما هو الحال عند كانط Kant ، بل يقع الفن في قلب

(1) Israel know: The Aesthetic Theories of Kant, Hegel and Schopenhaur. p. 79.

الفلسفة الهيجلية ، لأنه مرتبط بالتاريخ ، والتاريخ مرتبط بالروح ، لأنه يعكس مسارها . والفن عند هيجل شأنه شأن الدين والفلسفة ، فهو أحد الأشكال التي تتموضع فيها الروح ، فالفن هو الروح الذي يتأمل ذاته في حرية كاملة ويعبر عن ذلك بشكل حسي ، والدين هو الروح الذي يتصور ذاته في خشوع ، أما الروح الذي يفكر في ماهيته من خلال المفاهيم ، فهو الفلسفة .

ولذلك فللفن والدين والفلسفة مضمون واحد ـ عند هيجل ـ لكن يختلف الشكل فيما بينها وقد عبر هيجل عن هذا قائلاً : « يوجد عنصر الروح الكلي في الفن حدس وصورة ، وفي الدين عاطفة وتمثيل ، وفي الفلسفة فكر خالص وحر »[2] .

ولا بد أن نؤكد ، من البداية ، أن هذا البحث لا يدرس الحضارة عند هيجل بشكل منفصل عن الفن ، ولكن يدرسها بوصفها مدخلاً ، ونتيجة له ، والمقصود ـ هنا ـ بدراسة الفن والحضارة[*] هو تناول الفن والثقافة ، بوصف الفن أحد مظاهر الثقافة ذاتها ، ولذلك فإن دراسة الفن والحضارة تعني تحليل القضايا الرئيسية في فلسفة الفن عند هيجل ، لأن الحضارة أو الثقافة Bildung تجسد لديه ـ على نحو عيني وملموس ـ جدلية الإنسان ووضعه الاجتماعي ، وبالتالي يصبح الفن ـ من خلال الحضارة ـ تعبيراً عن الجوانب الأنطولوجية والابستمولوجية لمرحلة الوعي الإنساني وتطوره . ولذا فالفن ـ عند هيجل ـ ليس قهراً للاغتراب الذي يمزق الإنسان فحسب ، وإنما هو تفتح لإمكاناته الكامنة فيه ، وهو أيضاً إدراك نوعي للعالم على نحو تشخيصي محسوس ، وهو ليس « زينة للحياة ، أنه يخلق أشكالاً تعبر فيها الشعوب عن المعنى العميق للحياة »[3] .

والفن عند هيجل ليس تقليداً للطبيعة أو محاكاة لها ، وإنما يتخذها وسيطاً للتعبير عن الجوانب المختلفة للوجود الإنساني ، لكي يدرك الإنسان ذاته ويتحرر من الغرق في أسر الجزئي ، ليصل إلى الكلية في الفن ، التي تستوعب كل التجارب الشخصية ، لتتحول إلى تجربة إنسانية عامة ، وشاملة . فالإنسان يدرك ذاته ، حين يخرج ما في داخله في شكل حسي خارجي . ولذلك فالشكل الحسي في الفن هو الوسيط الذي ينقذ الإنسان

---

(2) Hegel's Philosophy of Right: Trans. and with notes by T.M. Knox. p. 216.

(*) تعني كلمة الحضارة عند هيجل معاني متعددة ، وهو لا يستخدمها بشكل مباشر ، إلا حين يقارن بين الحضارات القديمة والحديثة ، وكان يستخدم الحضارة بمعنى الثقافة ومختلف الجوانب الإجتماعية والإقتصادية والثقافية .

(3) روجيه جارودي : فكر هيجل ، ترجمة الياس مرقص ، دار الحقيقة ، بيروت بدون تاريخ ، ص 21 .

من الجزئي والخاص وتفاصيل الحياة اليومية ويسمو به إلى العام . وينفذ إلى جوهر الواقع الكلي . وإذا أردنا أن نحدد موقع الفن من فلسفة هيجل ، فإن هذا يظهر ـ لنا ـ بوضوح ، إذا نظرنا إلى فلسفة هيجل على أنها دراسة لتاريخ الحياة الروحية للإنسان ، وهي تتعين، ولذلك كان النشاط الروحي للإنسان كما يتجلى في تاريخ العالم، «وما يتجه من أشكال اجتماعية كالدولة ، وما يتعين في الدين والفن والفلسفة »[4] ، هو من أهم الموضوعات التي تحدث عنها هيجل بوصفها مثلاً أعلى للوجود الذي يلتقي فيه العقل مع الطبيعة في واقع عيني ، أي في الوحدة التي تستوعب التناقض ، لأن الفن مرتبط بالحقيقة كما يفهمها هيجل ، في عالم الوعي البشري حيث يرتد المطلق إلى ذاته بوصفه روحاً مطلقاً . ويمكن أن نوضح هذا ، بأنه إذا كان موضوع الفلسفة الهيجيلية[5] هو الحقيقة أو المطلق ، فإن صيرورة المطلق تتضمن ثلاثة معان رئيسية : هي الفكرة المنطقية أو التصور أو الفكرة الشاملة «Begriff» ثم الطبيعة وأخيراً الروح .

وقد حاول هيجل في فلسفته دراسة كل مظاهر الروح أو الفكر ، فقدم فلسفة في الحضارة الإنسانية ووضع الأسس لدراسة الوعي الإنساني وتطوره ، فهو لم يقتصر على دراسة الحياة الباطنية للإنسان ، وتفسيرها ، أي الروح الذاتي ، بل درس ـ أيضاً ـ الروح في أشكال إنتاجه الخارجية كما سيتضح في أعمال الجماعة البشرية مثل الدولة والقانون والأخلاق ، وهو ما يطلق عليه : « الروح الموضوعي » ، وكما يتحقق الروح في الأشكال العليا ـ في الفن والدين والفلسفة ـ وهو ما يطلق عليه : « الروح المطلق » .

يحاول هذا البحث دراسة التحققات العينية للروح المطلق ، كما تتبدى في الفن ، أي أنه يتجاوز تقديم فلسفة هيجل الميتافيزيقية إلا بالقدر الذي يسمح بفهم أفكاره للفن ، لأن الفن هو بمثابة تطبيق للفلسفة الهيجيلية ، ومن ثم كان هذا التطبيق يستلزم الإحاطة بجوانب كثيرة من الفلسفة الهيجيلية ، وهي لا تظهر بشكل مباشر في ثنايا البحث .

وإذا تساءلنا : لماذا نقدم بحثاً في جماليات هيجل بالذات ، وما مدى حاجتنا إلى هذا ، وماذا يضيف ذلك إلى الواقع الثقافي الراهن لدينا ؟

---

(4) د. امام عبد الفتاح : المنهج الجدلي عند هيجل ، دار المعارف ، القاهرة 1969 ، ص 16 .

(5) ذهب بعض الباحثين إلى النظر إلى فلسفة هيجل بوصفها فلسفة جمالية ، لأنها تسعى إلى التناغم العميق بين الإنسان والعالم ، انظر في ذلك على سبيل المثال :

Mure (G. R.G.): Introduction to Hegel, Oxford, Clarondon Press, London, 1959.

تنبع أهمية البحث في جماليات هيجل من كونه ينظر إلى تاريخ علم الجمال (وفلسفة الفن) بوصفه حلقات تكمل بعضها بعضاً ، وهذا يعني أن دراسة الجمال لديه هي دراسة لتاريخ الجمال والفن ، وهذا الأمر ـ لدى هيجل ـ نجده أيضاً في دراسته للفلسفة ، فالفلسفات كلها تشكل حلقات مترابطة تومىء إلى الحقيقة ، لأن كل فلسفة تنبع من الفلسفات السابقة عليها ، وإذا كانت مهمة الفلسفة عند هيجل هي الوصول إلى الحقيقة ، فإنه يحاور كل الفلسفات التي سبقته ، وكتابه « محاضرات في تاريخ الفلسفة » هو حوار جدلي ، وموسوعة متكاملة عن تطور الفلسفة في إدراكها للحقيقة ، وهذا ما نجده في « محاضراته عن فلسفة الفن الجميل » ، حيث يستوعب الاتجاهات السابقة ، ويتضمنها أيضاً ولذلك فإن دراسة جماليات هيجل هي محاولة لرؤية تطور الفكر الجمالي من خلال فيلسوف استوعب وحلل كل الأفكار في تاريخ الفن ، وجماليات هيجل ـ كما تبدو في هذا الكتاب ـ لا تفصل بين فلسفة الفن ، وتاريخ الفن ، وأشكال وإبداعات الفن ذاتها ـ مما يجعل دراسته مجالاً خصباً للفنان والناقد ، وعالم الجمال .

ولذلك فكثير من أفكار هيجل ـ في الفن ـ ليست جديدة تماماً ، لكن الجدة والعمق في هذا العرض التركيبي ، الذي يقدمه هيجل ، ففكرة الكلية في الفن ترجع إلى أفلاطون وأرسطو ، ولكن الجديد في فكر هيجل أنه يقدم فكرة الكلية من خلال تحليله لقضايا الإبداع والاغتراب ، وتطور الوعي الإنساني في الحضارة الإنسانية ، فهو يدرس الفن كنشاط إنساني يعبر عن الحقيقة ، وهو يسعى للإجابة عن سؤال هام وهو كيف يمكن للفن أن يعبر عن الحقيقة ؟ وفي إجابته عن هذا التساؤل ، يكتشف حقيقة الفن ، ودوره في التعبير عن الوعي البشري في الحضارات المختلفة ، ولذلك فهو لا يقدم دراسة نظرية خالصة للفن ، إنما يتجاوز هذا إلى تقديم دراسات تطبيقية لكل فن من الفنون ، والسمات الخاصة لكل فن في عصوره المختلفة . ففي « ظاهريات الروح » يتوقف هيجل عند الفن حين يتحد بالدين ـ عند الاغريق ـ وهو ما يطلق عليه اسم « الديانة الجمالية » ، حيث تعبر الشعوب عن تصوراتها للعالم ، ثم ينتقل للعصر الحديث الذي أصبح للفن فيه مكان ثانوي في حياة الأفراد والمجتمعات .

وحين يتعرض هيجل لدراسة الفن الإسلامي ، فإنه يدرسه من خلال السمات الجوهرية للروح الإسلامية ، ولهذا فهو يوضح أن الفن الإسلامي مطابق لجوهر الدين الإسلامي الذي يرفض التجسيد .

والواقع أن الدوافع لهذا البحث نوعان : دوافع ذاتية متصلة بالباحث ، ودوافع

موضوعية تتصل بواقعنا الثقافي أما الدوافع الذاتية فهي تنبع من دراسة الباحث لعلم الجمال لدى جورج لوكاتش G. Lukàcs (1885 ـ 1971) في بحث سابق ، ولوكاتش من أبرز علماء الجمال المعاصرين الذين تأثروا بهيجل بشكل مباشر ، ولذلك كان يعود الباحث إلى النصوص الهيجلية كلما أراد البحث عن أصول القضايا التي يطرحها لوكاتش ولذلك فإن تأصيل اتجاه لوكاتش يلزم الرجوع إلى هيجل الذي يعتبر مصدراً رئيسياً للفكر الجمالي المعاصر ، ومحاولة من الباحث في اكتساب أدوات نظرية وإجرائية تمكنه من تحليل النماذج الإبداعية ، ولا سيما أن الباحث له عدة محاولات في هذا الميدان .

أما الدوافع الموضوعية فهي ترجع إلى عدة أسباب منها : ان الواقع الثقافي يشهد لدينا في الأونة الأخيرة نماذج إبداعية في القصة القصيرة والرواية والشعر تقوم على أساس جدلي بين الشكل والمضمون ، دون أن تظهر أعمال نقدية في مستوى هذه الأعمال الإبداعية ، رغم أن الواقع الثقافي يشهد عرضاً وفيراً لكثير من الاتجاهات الجمالية والنقدية المعاصرة . وهذا ما أوجد هوة واسعة بين الإبداع والنقد ، وأوجد ثنائية بينهما ، رغم أنهما ـ في الحقيقة ـ وجهان لعملة واحدة ، ولعل هذا يرجع إلى عدم وضوح الأسس الفكرية والفلسفية والحضارية لجماليات العملية الإبداعية ، ومن ثم تخلف النقد عن تفهم الأعمال الإبداعية ، واكتفى ـ في كثير من الأحيان ـ برد الأعمال الريادية الإبداعية إلى ما يماثلها في التجربة الغربية ، رغم تناقض الأسس الحضارية والفكرية للأعمال الغربية مع ما تطرحه أعمالنا الإبداعية . ويمكن توضيح هذه الفكرة بأن لدينا كثيراً من الأعمال الإبداعية التي يستعصي فهمها من خلال النقد التقليدي ، فيلجأ الناقد إلى تفسيرها من خلال الأعمال الإبداعية التي تصدر في الغرب ، التي قد تتماثل معها في البناء والأسلوب ، رغم أن الأعمال الإبداعية الغربية قد تصدر عن فلسفة خاصة في استخدام اللغة ، أو تصوير المكان ، مثل الفينومينولوجيا ، كأساس إبداعي للرواية الجديدة لدى ناتالي ساروت وجرييه ، حيث تتفق أعمالها في شكلها مع ما يضمرونه من قصد ، ولذلك فإن فهم الأعمال الإبداعية بردها كلية إلى النموذج الغربي ، يخالف أبسط المبادىء النقدية ، وهو أن الأعمال الإبداعية هي مظهر يعبر عن تطور الوعي الحضاري ، وفهمه لذاته ، ولذلك مثلاً ، لا يمكن رد أعمال أدوار الخراط وصلاح عبد الصبور وأدونيس إلى جويس ، واليوت ومالارميه ، دون أن نتبين أن جوهر التجربة لدى هؤلاء المبدعين العرب يختلف عن جوهر التجربة الغربية ، ونقصد بالجوهر ، الأسس الفكرية والاجتماعية التي تقوم عليها الحضارة في كل منها ، فالعمل الإبداعي ليس علاقات رمزية داخل العمل الفني فقط ، وإنما هو يصور العلاقة الجدلية بينه وبين الحضارة التي ينتمي

إليها ، ولذلك فإن دراسة هيجل هي نفي لوجود الثنائية بين الإبداع والنقد ، والفن والحضارة ، لأنه يؤكد على الوحدة الكلية بينهما كما سيتبين هذا أثناء البحث . ولا يبغي هذا البحث أن يقدم حلولاً نظرية لمشاكل الفن والإبداع من خلال هيجل ، فهذا يتناقض مع أسس الفلسفة الهيجلية التي ترى أن فلسفة الفن لا تسعى إلى فرض قواعدها على الفنانين في تحقيق الجمال ، وإنما عليها أن تبحث في الجمال كما هو ، وكيف عبر عن نفسه ـ واقعياً ـ في الأعمال الفنية ، دون أن تأخذ على عاتقها صياغة شروط ما للإنتاج الفني . ولذلك فإن دراسة هيجل هي نوع من الحوار مع تجربة الحضارة الغربية لدى أبرز أعلامها الذين ساهموا في صياغة العقل والوجدان الأوروبي المعاصر ، ودعوة لطرح القضايا الجوهرية في الثقافة والجمال في واقعنا الراهن(*) .

ومن الأسباب أيضاً : إن الفكر الغربي يشهد الآن حركة فكرية ، في مجال العلوم الإنسانية بوجه خاص ، وتوجد محاولات عميقة لإعادة دراسة هيجل ودلتاي وماركس من خلال رؤى ومناهج جديدة ، ومنها على سبيل المثال : قراءة ألتوسير لماركس ، وقراءة ماركيوز لهيجل من خلال أنطولوجياهيدجر ، هذا بالإضافة إلى الدراسات المعاصرة في علم اللغة الحديث ، والبنيوية والسيميولوجيا(**) ، وغيرها من الاتجاهات التي تقدم طرقاً مختلفة في تناول العمل الفني ، حتى نادى البعض بعلم الفن ، وهذا ما سبق أن نادى به شلنج من قبل ، بحجة أنه لا بد أن يكون هناك علم قائم بذاته يختص بحل إشكاليات العمل الفني ، وهذه القضية مثار جدل طويل بين المهتمين بالنقد ونظرية الفن والفلسفة ، ويمكن القول ـ باختصار ـ أن الفلسفة بالمعنى الهيجلي لا تزال تقدم إضافات حقيقية لنظرية الفن ، على أساس أن أي نظرية أو فلسفة في الفن تعكس موقفاً ورؤية معرفية ووجودية للعالم .

وكثير من إشكاليات الإبداع الفني العربي ترجع إلى الفصل بين النقد في جانبه الإجرائي ، وبين الأصول الفلسفية لأية نظرية نقدية ، ولذا لا بد من تتبع هذه

(*) هل يمكن التساؤل عن السبب في غياب الدراسات الفكرية لواقعنا الثقافي والاجتماعي والسياسي ، يرجع إلى عدم وجود منابر ثقافية يساهم من خلالها دارسو الفلسفة والمهتمون في إثارة القضايا ؟ أم أن الأمر يرجع إلى أن المجال لا يتسع للفلسفة باعتبارها أكثر العلوم جذرية في نقد الواقع والثقافة ؟

(**) السيميولوجيا Semiology هي علم العلامات ، ويرجع هذا المصطلح إلى دي سوسير (1857 ـ 1913) الذي قال أن من الممكن تصور قيام علم يدرس حياة العلامات داخل المجتمع ويغدو جزءاً من علم النفس الاجتماعي ، والمصطلح مشتق من الكلمة اليونانية Senuo، التي تعني علامة، وهذا المصطلح ليس غريباً عن الفلسفة لأن بيرس (1839 ـ 1914) يرى أن المنطق هو نظرية العلامات .

الاتجاهات النقدية في أصولها الفلسفية وبالتالي نفهم موقفها الحضاري والتاريخي والأخلاقي ، وهنا يأتي دور الباحثين في الدراسات الجمالية وفلسفة الفن في فهم وتحليل هذه الاتجاهات النقدية المعاصرة بشكل لا يفصل بين الجوانب المعرفية والوجودية لأية نظرية نقدية وبين الخطوات الإجرائية في النقد الفني . ويعتبر هيجل الأصل الفلسفي لكثير من النظريات النقدية المعاصرة التي قدمها لوكاتش وجولدمان وجماعة فرانكفورت مثل أدورنو ، ووالتر بنيامين ، وماركيوز والاتجاهات الماركسية في النقد . ولهذا فإن دراسة فلسفة هيجل الجمالية تفصح عن الجوانب الفلسفية والأيديولوجية لكثير من الاتجاهات المعاصرة ولذلك يقول جورج لوكاتش : لولا هيجل ، ما كان علم الجمال على ما هو عليه الآن . وهذا الأمر ليس خاصاً بهيجل وحده ، وإنما نجده أيضاً في النظرية النقدية التي تعتمد على أنطولوجيا هيدجر في اللغة والشعر ، فلا يمكن فهم الدلالة العميقة لهذا النقد ، دون الرجوع إلى فلسفة هيدجر الميتافيزيقية .

وتنبع أهمية دراسة هيجل أيضاً من كونه قد تعرض لكثير من القضايا المطروحة لدينا الآن ، والتي تحتاج إلى تأصيل نظري وفلسفي ، ومن هذه القضايا : البعد الجمالي في العملية الإبداعية ، أشكال الفنون ، تطور الفنون ، الشكل والمضمون في العمل الفني ، الفن والأيديولوجيا .

وإذا تساءلنا كيف يمكن دراسة فلسفة الفن عند هيجل ؟ لا بد أن نشير إلى الدراسات السابقة التي قدمت عن هيجل(*) ، لأن هذه الدراسة هي بمثابة تطبيق وتحقيق عيني للجدل الهيجلي في مجال الفن ، ولأنه لا يستطيع أي بحث أن يقدم ـ بمفرده ـ الفلسفة الهيجلية في مجالاتها المختلفة ، ولذلك يمكن اعتبار هذا البحث هو حلقة من حلقات الاهتمام بهيجل في اللغة العربية ، واستكمالاً للجهود والدراسات السابقة التي قدمت من قبل .

والمنهج المتبع في البحث هو منهج تحليلي نقدي ، فهو يهدف إلى عرض نظرية

(*) لا بد من الإشارة للدور الذي قام به د. إمام عبد الفتاح في دراسته للمنهج الجدلي عند هيجل . هذا بالإضافة إلى ترجماته العديدة للنصوص الهيجلية ، مما ساهم في فتح الباب لدراسات جديدة عن الفلسفة الهيجلية ، وساهم ـ أيضاً ـ في نشر الفلسفة الهيجلية على نطاق واسع ، ولذلك يمكن اعتبار هذا البحث ثمرة من ثمار هذا الدور الذي قام به د. إمام عبد الفتاح . ومن أبرز الدراسات أيضاً : دراسة وليد عطارى : الوعي وتطوره عند هيجل « ماجستير » إشراف يحيى هويدي جامعة القاهرة 1975 ، ودراسة يوسف سلامة عن السلب واليوتوبيا عند هيجل وماركيوز « دكتوراه » إشراف حسن حنفي جامعة القاهرة 1986 ، ود. نازلي إسماعيل : الشعب والتاريخ ، هيجل ، دار المعارف القاهرة 1976 .

هيجل الفلسفية في الجمال والفن ، من خلال تحليل نصوص هيجل الأساسية حول هذا الموضوع ، وقد اقتضى عرض نظرية هيجل وإبرازها ، أن يلجأ الباحث إلى مقارنة نصوص هيجل بالكتابات التي تناولت القضايا التي يطرحها هيجل . ولتحقيق هذا الهدف ، اعتمدت بشكل أساسي على مؤلفات هيجل نفسه مترجمة إلى اللغة الانجليزية ، وبصفة خاصة على مؤلفه الرئيسي « الاستطيقا - محاضرات في فلسفة الفن الجميل » لأن نظرية هيجل في الفن ، متضمنة في هذا الكتاب . صحيح أنه قد أشار إلى بعض القضايا الجمالية في «ظاهريات الروح» (1807)، وفي «موسوعة العلوم الفلسفية» في الجزء الثالث عن « فلسفة الروح » (1817) ، وقد أشار أيضاً للفن في كتابه « محاضرات في فلسفة الدين » ، وفي كتابه « محاضرات في فلسفة التاريخ » .

وقد استفدت منها في إبراز الجوانب المختلفة لرؤية هيجل الجمالية ، حتى إنني كتبت عن جماليات هيجل كما تتبدى في الظاهريات ، لكن الاعتماد الأساسي كان على كتابه الرئيسي عن الاستطيقا .

وبالطبع أن كثيراً من المراجع - سواء تلك التي كتبت عن هيجل أو المراجع العامة التي بموضوع البحث - قد أفادت في هذا البحث بصورة أو بأخرى ، ولكن الملاحظة الواضحة هي اعتماد البحث على مؤلفات هيجل نفسه ، لأن موضوع البحث وخطه العام قد استمدا من كتابات هيجل ذاتها ، لا سيما أن كثيرين من الشراح ، كانوا يحاولون تفسير هيجل وفق رؤيتهم الخاصة واتجاههم الفكري العام ، لكي يؤسسوا عليه نظريتهم الخاصة .

وقد يعترض البعض بأن الكتاب الذي نعتمد عليه بشكل أساسي هنا هو عبارة عن محاضرات كان يلقيها هيجل ، وبالتالي فإن الصياغة وبعض الملاحظات قد ترجع إلى تلاميذه ، وبالتالي لا يمكن النظر إليه بوصفه إنتاجاً أدبياً لهيجل ، ولكن بوزانكيت قد حسم هذا الخلاف حين قال عن كتاب « محاضرات في فلسفة الفن الجميل » أنه «يمكن الاعتماد عليه بشكل جوهري في عرض نسق هيجل في علم الجمال »[6] .

وتوجد ترجمات كثيرة لهذا الكتاب ، لكن أهم الترجمات ، هي : ترجمتان كاملتان في اللغة الانجليزية ، وترجمة كاملة في اللغة الفرنسية ، والترجمة الانجليزية الأولى قام بها أوسماستون F. P. B. Osmaston التي صدرت سنة 1920 ، تحت عنوان « فلسفة الفن

---

(6) Bernard Bosanquet: A History of Aesthetic from the Greeks to the 20th Century. p. 334.

الجميل The Philosophy of Fine Art » ، في أربعة أجزاء ، أشار فيها المترجم إلى أربع ترجمات انجليزية لبعض أجزاء الكتاب قبله ، وأشار أيضاً إلى تـرجمة فـرنسية ، وبـين أن أهم هذه الترجمات هي ترجمة بوزانكيت Bosanquet لمقدمة المحاضرات ، لأن الترجمات الأخرى كانت متحررة من النص الأصلي لهيجل ولا تلتزم به ، ولذلك كـانت تعتبر هـذه أول ترجمة انجليزية كاملة اعتمدت على نصوص محاضرات هيجل التي جمعت من تلاميذه ونشرت في برلين سنة 1835 بعد وفاة هيجل ، ويعترف المترجم باستفادته من ملاحظات بوزانكيت ، لا سيما في كتابه تاريخ علم الجمال ، الذي أوضـح ارتباط فلسفـة هيجل في الفنون الجميلة ، بنسقه الفلسفي العام .

وأهم ما يميز هذه الترجمة هو وجود فهرس واف في نهاية الأجزاء ، وهـو بمثابـة دليل للقارىء ، ولكن هذا الفهرس نجده في الترجمة الانجليزية الأخرى وهي ترجمة نوكـس .T M. Knox ، التي تقـع في مجلدين ، وعنوانها الاسـتطيقـا ، محـاضرات في الفن الجميـل (1975) « Aesthetics, Lectures on Fine Art» .

وبين نوكس أن هذه الترجمـة الجديـدة كانت ضروريـة ، لأن ترجمـة أوسماسـتـون لم ترجع إلا إلى طبعة واحدة قديمة ، وهي طبعة 1835(*) ، بينما رجـع نوكس إلى طبعـات عديدة من النص الألمـاني ، وآخر الـطبعات التي رجـع إليها هي طبعـة بون Bonn سنـة 1969 .

أما الترجمات الفرنسية ، فأول ترجمة فرنسية لهـذا الكتاب صـدرت في باريس سنـة 1840 حتى سنـة 1852 ، وقام بهـا بينارد Benard في خمسـة مجلدات ، ولكن الـترجمـة جاءت صعبة وعسيرة الفهم ، ثم جاءت تـرجمة س . جـانكيلفيتش S. Jankelevitch في أربعة مجلدات في باريس سنـة 1944 ، وتتميز هـذه الترجمة بأنها حـاولت تطويـر ترجمـة بينـارد . وقد أبـدى نوكس الكثـير من الملاحـظات حول عـدم دقة تـرجمة أوسـماسـتـون وحواشيه ، مما دعاه إلى إنجاز هذه الترجمة المشار إليها ، وهي الترجمة التي اعتمدت عليها في كل مراحل هذا البحث .

يبقى أن نشـير إلى محتويـات البحث ، الذي يتكـون من مقدمـة وخمسة فصـول .

(*) ويطلق على هذه الطبعة طبعة هـوتو Hotho نسبـة إلى أحد تـلاميذ هيجـل ، وهو هـوتو (1802 ـ 1873) الـذي جمع محاضرات هيجل في فلسفة الجمـال وتولى نشرهـا من سنة 1835 حتى سنـة 1838 وهي أول طبعة تصدر بالألمانية عن نص محاضرات هيجل بعد وفاته .

ففي المقدمة ، حددت المقصود بعنوان البحث ، بأن البحث لا يهدف إلى دراسة الحضارة ، وإنما يدرس الفن في صورته الهيجيلية التي تقترن دوماً بالحضارة ، وبنيت دوافع البحث وأهميته ، وفي الفصل الأول ، درست مشكلة الحقيقة عند هيجل ، وأشرت إلى أقسام الفلسفة الهيجيلية بهدف بيان موقع الفن منها . وفي الفصل الثاني ، بينت مفهوم الحضارة عند هيجل ، وجماليات هيجل كما تتبدى في ظاهريات الروح . وفي الفصل الثالث ، تناولت ميتافيزيقا الجميل عند هيجل ، والجمال في الطبيعة والجمال في الفن ، وفي الفصل الرابع ، تناولت فلسفة الفن عند هيجل . وفي الفصل الخامس : بينت أثر هيجل بشكل عام على الفكر الجمالي المعاصر لا سيما لدى كروتشه . ثم طرحت محاولة لرؤية نقدية لفلسفة هيجل الجمالية تبرز إسهامه الرئيس في علم الجمال ، لأن المقصود بالنقد ، ليس تصيد الأخطاء الجزئية ، وإنما الأهم إبراز الاسهامات الفعلية .

وهذا الكتاب يعرض ويحلل الجزء الأول من جماليات هيجل ، أما الجزء الثاني من استطيقا هيجل عن تاريخ الفن من الرمزية إلى الكلاسيكية ثم الرومانسية ، وتاريخية كل فن من الفنون على حدة (العمارة ، النحت ، التصوير ، الموسيقى ، الشعر) ، فقد أفرد لها مؤلف هذا الكتاب كتاباً خاصاً بها سيصدر قريباً ، والسبب الذي جعلنا نفرد لهذا الجزء الثاني من جماليات هيجل كتاباً مستقلاً ، ولا نضمه إلى هذا الكتاب هو أن الموضوعات والقضايا التي يثيرها هيجل في فلسفته حول تاريخ الفن ، وتحليله الجمالي للفنون الرئيسية ، يثير قضايا كثيرة واشكاليات عديدة جعلت من غير المعقول أن يقدم في هذا الجزء الأول من جماليات هيجل .

ولا سيما أن المؤلف قد قارن بين أفكار هيجل وأفكار من تأثروا به من المعاصرين مثل جورج لوكاتش ، وباختين وأدورنو وغيرهم من علماء الجمال الأدبي الذين حرصوا على تقديم نظرية حول الرواية ، وقد سبقهم هيجل إلى هذا . ولهذا كان لا بد أن يفرد لهذا الجزء كتاباً مستقلاً .

وهذا الكتاب هو سلسلة من الكتب يحاول المؤلف أن يقدمها في علم الجمال ، وقد سبق له أن أصدر كتاباً عن « علم الجمال عند جورج لوكاتش » ، ونشر دراسات عن علم الجمال عند تيودور أدورنو ، ودراسات مترجمة عن فلسفة هيبرماز ، وأعماله الرئيسية أيضاً . وهي محاولات لتأسيس وعي علمي بالفن ، لا سيما بالأدب بوضعه فرعاً من فروع الفن ، حيث نشر المؤلف دراسات في النقد الأدبي ذات شكل تطبيقي على أعمال : فتحي غانم ، وأمين ريان ، ونجيب محفوظ ، وربيع الصبروت ، وسيد نجم ، سعيد

الكفراوي ومحمد سليمان وعفيفي مطر .

وهي محاولة منه للمشاركة في الواقع الثقافي العربي ، وهو جزء من هذا الواقع ، يحمل همومه ومشكلاته .

وختاماً أشكر كل من ساعدني على إنجاز هذا الكتاب وعلى رأسهم د . أميرة حلمي مطر ، ود . امام عبد الفتاح امام وغيرهم من أساتذة ، وإذا كان في الكتاب أشياء صحيحة فهي ترجع لهم ، وإذا كان هناك أخطاء فأنا المسؤول عنها وحدي .

« إن فلسفة الفن لا تسعى إلى فرض قواعدها على الفنانين في تحقق الجمال ، وإنما عليها أن تبحث في الجمال كما هو ، وكيف عبر عن نفسه ـ واقعياً ـ في الأعمال الفنية ، دون أن تأخذ على عاتقها صياغة شروط ما للإنتاج الفني » .

هيجل ـ محاضرات في فلسفة الفن الجميل
الترجمة الانجليزية (نوكس) ص 18

الفصل الأول

الأسس الفلسفية لجماليات هيجل
« الحقيقة عند هيجل »

تمهيد

موضوع هذا الكتاب هو دراسة فلسفة هيجل الجمالية ، ولقد أشرنا في مقدمة الكتاب إلى أن الطابع الجدلي لرؤية هيجل الجمالية هو الذي حتم علينا أن نضع كلمة « الحضارة Civilization » بجانب « الفن Art » ، لأنه لا يمكن دراسة الفن عند هيجل بمعزل عن التاريخ والثقافة والحضارة ، ولأنه ببساطة ـ إذا تأملنا تاريخ الفن ـ سنجد أنه يعكس تاريخ الإنسان بصورة من الصور ، فالفن يصور لنا مسيرة الحضارة الإنسانية وسمات الشعوب وأفكارهم وتصوراتهم الدينية والجمالية ، ويمكن دراسة الذات القومية لأية أمة من الأمم من خلال دراسة فنها ودينها وفلسفتها(*) . وقبل أن نعرض فلسفة هيجل في الجمال والفن لا بد أن نشير إلى الأصول الفلسفية التي تقوم عليها رؤية هيجل الجمالية ، لأن تطبيقاته للجدل في تاريخ الفلسفة والتاريخ والقانون والجمال والدين لا تنفصل عن فلسفته العامة ، حتى أنه يصعب التفرقة ـ في بعض الأحيان ـ بين هذه الميادين ، وبين فلسفته العامة فيما يتعلق بتطور الفكرة أو تطور الروح ، وذلك لكي نتبين موقع الفن من فلسفته . ويمكن التساؤل هنا : لماذا نقدم فكرة عامة عن فلسفة هيجل ، ونحن ندرس موضوعاً خاصاً هو فلسفة الفن لديه ، رغم وجود دراسات عربية كثيرة عن هيجل[1] ، ويمكن الإجابة عن هذا التساؤل بأمرين أولهما : أن هيجل يرى أن الفن يعبر

(*) ولهذا يلجأ كثير من المؤرخين إلى دراسة الجوانب الاجتماعية والحضارية من خلال تاريخ الفن . انظر على سبيل المثال : ارنولد هاوزر : الفن والمجتمع عبر التاريخ ، ترجمة د . فؤاد زكريا .

(1) أن الدراسات العربية التي صدرت عن هيجل سواء كانت رسائل جامعية أو كتباً تعفينا من تكرار أو ذكر كثير =

عن الحقيقة ، ولذا كان لا بد أن تقدم ماهية الحقيقة التي هي أيضاً موضوع الفلسفة الهيجلية بكاملها ، وثانيها : أن فلسفة هيجل فلسفة كلية مترابطة ، والصور المختلفة لها تعبر عن فكرة واحدة هي الفكرة الشاملة Begriff ، والفن والدين والفلسفة والتاريخ والقانون هي مجالات مختلفة لتعين الروح وتطبيق الجدل ، « وإذا كان العام سابقاً على الخاص عند هيجل والكل سابقاً على الجزء »[2] ، فلا يمكن الحديث عن التطبيقات المختلفة الخاصة لفلسفة هيجل دون الإشارة إلى الكل الذي تنتمي إليه . ويمكن اعتبار هذا الفصل مدخلاً للفلسفة الهيجلية يساعدنا في فهم البعد الجمالي الذي حددنا الدراسة به ، ولقد حاولت ألا أكرر ما سبق أن قيل في الدراسات العربية التي قدمت عن هيجل واعتمدت على أن هذه الدراسات يمكن الرجوع إليها لمن يريد الاستزادة عن موضوع الجدل مثلاً ، ولذا ركزت هنا على الموضوعات المتصلة بعلم الجمال ، ولكن الوحدة والترابط اللذين يسيطران على الفلسفة الهيجلية تجعل من هذه المهمة شاقة وعسيرة ، إذ يتطلب هذا من الباحث ألا يترك قسماً من أقسام الفلسفة الهيجلية إلا ويدرسه ، لأن كثيراً من أفكاره تتكرر بأشكال مختلفة في كل الميادين التي يتناولها ، فمثلاً إذا أردنا أن ندرس مشكلة الحقيقة سنجد أن المنطق لديه هو علم الحقيقة ، والفن يعبر عن الحقيقة ، وهكذا يجد الدارس للفلسفة الهيجلية في أي موضوع من موضوعاتها نفسه ملزماً بالرجوع إلى أعماله المختلفة ليرى تجليات الفكرة وأشكالها . ولذلك حاولت أن أجعل من هذا الفصل بمثابة افتتاحية لسيمفونية الجمال التي يؤلفها هيجل ، فأمهد أنفسنا وعقولنا لكي نستمع إلى حركات السيمفونية المختلفة ولكن نغوص في عالمه العميق ، وعلى الرغم مما قد يبدو من أن هذا الفصل غير وثيق الصلة بعنوان البحث الرئيسي ، إلا أنه ضروري لفهم مصطلحاته الأساسية والاتجاه العام في تفكيره الفلسفي من خلال عرض مفهوم الحقيقة لديه وأقسام الفلسفة الهيجلية لكي نتبين موقع الفن من فلسفته .

ولقد تناول هيجل مشكلة الحقيقة بشكل مباشر في التصدير الذي كتبه لظاهريات الروح[3] ، والفصل الأول من موسوعة العلوم الفلسفية (الجزء الأول) . ولا بد أن

= من المعلومات حول التعريف بهيجل وحياته وعصره ، وجذوره الفلسفية ، ولذلك كما قلنا في المقدمة أن هذا البحث استكمال للجهود التي بذلت ، وهو متصل بالأبحاث التي قدمت ، ومن أبرز الدراسات التي تقدم فكرة عميقة عن حياة هيجل ومؤلفاته وعصره نجد كتاب د. زكريا إبراهيم « هيجل » من ص 33 إلى ص 97 . وقد أشار د. إمام في بحثه عن « المنهج الجدلي عند هيجل » في ثنايا البحث إلى جوانب من عصر هيجل وحياته ص 39 ، مصدر مذكور .

(2) د. حسن حنفي : في الفكر الغربي المعاصر ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر 1990 ص 225 .

(3) اعتمدت على ترجمة كوفمان Kaufmann لتصدير ظاهريات الروح Preface of Phenomenology وقد أورد =

نوضح منذ البداية أن الحقيقة عند هيجل لا يمكن صياغتها في عبارة واحدة ، وإنما نلتقي بها في تمام النسق كله .

الحقيقة هي موضوع الفلسفة الهيجلية

نقطة البداية في دراسة أي علم عند هيجل هي « البرهنة على وجود موضوعات هذا العلم ، والبرهنة كذلك على طبيعة هذه الموضوعات وكيفياتها »[4] ، فهذا ما يفتتح به هيجل موسوعة العلوم الفلسفية ، حين يبدأ دراسة الفلسفة ، وتحديد موضوعاتها وكذلك يبدأ به « محاضراته في تاريخ الفلسفة » ، و « فلسفة الفن » ، وتصدير « ظاهريات الروح »[5] ، ففي « موسوعة العلوم الفلسفية » يحدد الموضوعات التي يدرسها ، وبالتالي يحدد الطابع الخاص للفسفة الهيجلية ، ولذلك يبدأ بتقرير أن « موضوعات الفلسفة هي نفسها ـ بصفة عامة ـ موضوعات الدين ، فالموضوع في كليهما هو الحقيقة »[6] ، ومعنى هذا أن الفلسفة تشترك مع الدين في أن موضوعهما واحد هو

= كوفمان الفهرس الذي وضعه هيجل لهذا التصدير سنة 1807 ، وإذا استعرضناه سنجد أنه يهتم بمشكلة الحقيقة بشكل مباشر وهو :

1 ـ في المعرفة العلمية ، 2 ـ عنصر الحقيقة هو التصور الشامل ، والصيغة الصحيحة هي النسق العلمي ، 3 ـ الوضع الراهن للروح ، 4 ـ ضد الشكلية المبدأ ليس الاكتمال ، 5 ـ و6 ـ المطلق ذات وما هو ؟ 7 ـ عنصر المعرفة ، 8 ـ الارتقاء إلى هذا هو ظاهريات الروح ، 9 ـ و10 ـ تحول الفكرة الشاملة والمعرفة العامة إلى فكر وهذا إلى التصور الشامل . 11 ـ على أي نحو تكون ظاهريات الروح ذات طابع سلبي Negative أو تحتوي على ما هو زائف ، 12 ـ الحقيقة التاريخية والرياضية ، 13 ـ طبيعة الحقيقة الفلسفية ومنهجها ، 14 ـ ضد الشكلية المنظمة « المخططة » ، 15 ـ متطلبات دراسة الفلسفة ، 16 و17 ـ الفكر البرهاني في مسلكه السلبي وفي مسلكه الايجابي وموضوعه ، 18 ـ التفلسف الطبيعي بوصفه الحس الشائع الصحي وبوصفه عبقرية ، 19 ـ خاتمة علاقة المؤلف بالجمهور .

Hegel's Texts and Commentary, trans. by W. Kaufmann. Anchor Books, New York, 1966, p. 5.

(4) هيجل : موسوعة العلوم الفلسفية ، ترجمة وتعليق وتقديم د . إمام عبد الفتاح إمام .

(5) من الملاحظ أن معظم أعمال هيجل تبدأ دائماً بتقديم برهان حول وجود موضوع العلم المراد دراسته ، وتحديد ماهية هذا الموضوع ، ونجد هذا في محاضراته عن « تاريخ الفلسفة » ص 12 ، من ترجمة E.S.Haldone الانجليزية طبعة 1955 London. R. & K.P.

وكذلك في تصدير ظاهريات الروح حيث يقول : «لا بد أن تكون البداية دائماً من خلال اكتساب معرفة بالمبادىء العامة ووجهات النظر ومن خلال تهيؤ المرء للاستيعاب المدقق أولاً لفكرة الموضوع ذاته » ص 70 من ترجمة كوفمان من الطبعة المشار إليها سابقاً . وكذلك محاضرات في فلسفة الفن تبدأ بهذا أيضاً انظر الجزء الأول :

Hegel: Lectures on Fine Art.

(6) هيجل : موسوعة العلوم الفلسفية ، مرجع سبق ذكره ، ص 45 .

الحقيقة ، ولكن الاختلاف بينهما يرجع إلى اختلاف وسائل كل من الدين والفلسفة ، ويعني هذا أيضاً أن نقطة انطلاق هيجل هي اعتقاده بأن الحقيقة واحدة ، وهو يسلم بأن هذه الفكرة عامة ومجردة ، ويرى أن هدف الفلسفة هو أن تدرك أن الحقيقة واحدة ولذلك يقول في محاضراته في تاريخ الفلسفة : « الفلسفة هي العلم الموضوعي للحقيقة ، إنها معرفة ضرورتها » أو علم الضرورة « فهي ليست رأياً أو سرداً للآراء »[7] ، وإذا كان هيجل يوحد بين الحقيقة الدينية والحقيقة الفلسفية ، فإنه يرى أن الفكرة الشائعة عن التفرقة بين الإنسان والحيوان ، هي الفكر ويمكن أن نضيف إليها أن الدين هو الذي يميز بينهما ، لأن الإنسان هو وحده الذي يمكن أن يكون له دين ، وأن الحيوانات تفتقر إلى الدين بقدر ما تفتقر إلى القانون والأخلاق[8] .

ويصرح هيجل في تصديره للظاهريات ، بأن عنصر الحقيقة هو الفكرة الشاملة وشكلها الصحيح هو النسق العلمي ، فهو يقول : ليس هناك شكل آخر يمكن أن توجد عليه الحقيقة سوى النسق العلمي الذي تنتظم فيه ، وما أحاول الوصول إليه هنا هو الاسهام في هذه الغاية : أن تقترب الفلسفة من صورة العلم ، أي أن تصبح الفلسفة قادرة على التخلي عن التسمي بحب المعرفة لكي تغدو المعرفة الفعلية Actual Knowledge[9] ولكن ليس معنى هذا أن هيجل يؤمن بامكانية انكشاف الحقيقة دفعة واحدة انكشافاً مباشراً وبدون توسط ، بل الحقيقة مسار طويل لا نصل إليها إلا بعد « اجتياز مسار هائل التشابك وجهد لا يقل مشقة وكداً ، إنها الكل الذي يرتد إلى ذاته خارج التعاقب والامتداد »[10] . الطريق إلى الحقيقة جزء لا يتجزأ منها ، بمعنى أن الطريق إلى العلم علم أيضاً ، وللدلالة على ذلك يبين لنا كوفمان في تعليقه على تصدير الظاهريات أن هيجل كان يشير إلى مسرحية لسنج Lessing (1729 ـ 1781)[*] « ناثان الحكيم Nathan der Weise » (1779) التي اقتطف منها هيجل استشهادات عديدة في كتابات الشباب اللاهوتية ، ولا سيما المشهد السادس من الفصل الثالث ،

---

(7) Hegel: Lectures on the History of Philosophy, Vol. I, p. 12.

(8) هيجل : موسوعة العلوم الفلسفية ، ص 47 ـ 48 .

(9) Hegel's Texts and Commentary, p. 12.

(10) Ibid: p. 22.

(*) يعتبر لسنج من فلاسفة التنوير ، وله عدة مسرحيات ، منها « مينافون بارنهلم » ، وله دراسة جمالية بعنوان لاكؤون Laocoon 1766 ، ومن أهم أعماله الفلسفية تربية الجنس البشري 1780 ، وتصور مسرحية ناثان الحكيم التي أشار إليها هيجل فكرة التسامح بين الأديان الثلاثة عن طريق العمل الصالح لا اليقين النظري . انظر د. حسن حنفي في تقديمه لنص تربية الجنس البشري للسنج .

حين يطلب صلاح الدين من ناثان أن يخبره أي الأديان الثلاثة هي الحق ، فيقول في مناجاة مع نفسه متعجباً ممن يطلب الحقيقة سهلة دون عناء : الحقيقة الحقيقة !

إنه يريدها هكذا جاهزة ، خالصة
« لا تشوبها شائبة »
كما لو كانت الحقيقة قطعة من العملة المعدنية
أجل : حتى لو كانت الحقيقة عملة ، فإنها على أقل تقدير
عملة معدنية قديمة ، لا بد أن يقدرها المرء
ومع ذلك لا تزال قيد التداول ، غير أن هذه العملة القديمة
التي سكت بخاتم السك
ما أن يضعها المرء على المائدة ويحصيها
حتى تتلاشى
فهل تحفظ الحقيقة في الذهن
كما نحفظ المال في الحقيبة ؟[11]

ويعبر هذا النص من المسرحية عن مفهوم الحقيقة عند هيجل ، التي لا يمكن أن تقدم سهلة وميسرة ، وإنما تأتي بعد عناء التصور الشامل ، ولذلك يرفض هيجل الاتجاهات التي ترى إمكانية إدراك الحقيقة عن طريق الحدس المباشر ، أو في صورة المعرفة المباشرة للمطلق أو الدين أو الوجود ، ويرى أن الحقيقة هي تجاوز لهذه المرحلة من المعرفة الحسية المباشرة ، فالروح حين تنشد الحقيقة في صورة النسق العلمي (أي الفلسفي) ، فهي تعي أنها قد « تجاوزت الطابع المباشر لإيمانها ، تجاوزت رضا السكينة ، اللذين امتلكهما الوعي فيما يتعلق بتوافقها مع الماهية وحضورها العام »[12] . فالحاجة إلى التفلسف تشتد حين تفقد الروح حياتها الجوهرية ، وتعي ضياعها ، كما تعي تناهيها المتجسد في مكوناتها ، فالروح تنزع عنها القشور ، وتعترف بأنها في محنة وشقاء ، وهي لا تطلب من الفلسفة معرفة الذات ، بل تطلب منها أن تساعدها على تأسيس جوهرها .

ويوضح هيجل الأوضاع الخاصة للروح التي تدعو لوجود الفلسفة ، فيبين أن الروح عندما تكون حاسة أو مدركة ادراكاً حسياً ، فإنها تجد موضوعها في شيء حسي ،

---

(11) Hegel's Texts, p. 59.

(12) Ibid: p. 14.

وعندما تتخيل تجد موضوعها في صورة أو تمثل ، وعندما « تريد » تجد موضوعها في هدف أو غاية ولكن على الرغم من وجود الروح أو وجود موضوعاتها ، فإنها تظل متميزة عنها ، ولذلك تسعى الروح دائماً إلى أن تشبع حياتها الداخلية العليا العميقة « الفكر » فتجعله موضوعاً لها ، « فأعمق ما في الذات هو الفكر ، وهكذا تجعل الروح من الفكر موضوعاً لها »[13] ، وهكذا تنشأ الحاجة إلى الفلسفة أو الفكر ، لأنه عن طريق الفكر تعود الروح إلى ذاتها ، « لأن الفكر هو مبدؤها وهو ذاتها النقية الصافية »[14] ولكن حين ذاك نجد أن الفكر ـ هو نفسه ـ قد وقع في شباك المتناقضات ، وتشعر الروح بقدرتها على التغلب على هذا الوضع ، وعلى العثور بداخلها عن حل لهذه المتناقضات ويرى هيجل أن هناك موقفين إزاء التناقض الذي تجد فيه الروح ذاتها ، الموقف الأول : أن ترتد الروح القهقري لتجد الحل في صورة المعرفة المباشرة ؛ الذي يذهب إلى أن هذه المعرفة هي الصورة الوحيدة التي نصل عن طريقها إلى معرفة الحقيقة ويؤدي هذا الموقف إلى كراهية العقل والتفكير ، والموقف الثاني : وهو ما يدعو إليه هيجل ، وهو رفض مذهب المعرفة المباشرة الذي يعتمد على الحواس فقط ، والاعتماد ـ بدلاً من ذلك ـ على الطابع الجدلي للفكر الذي يدرك التناقض لكي يسعى إلى حله .

وهنا نصل إلى السبب الثاني لنشأة التفلسف والحاجة إلى الفلسفة الذي يرجع إلى رغبات الفكر الملحة في حل التناقض الذي تجد الذات نفسها فيه ، فالروح هنا لا تريد أن ترتد إلى الوضع الطبيعي للروح ، وتريد أن ترتفع فوق الحواس ، وفوق الاستدلال من الحواس أي فوق المعرفة المباشرة(*) .

أي أن بداية التفلسف عند هيجل هي سلب Negative للمعرفة المباشرة ، أي سلب الطابع المباشر الذي تظهر عليه الأشياء في صورتها الأولى ، ويتم هذا عن طريق تحويل كل ما هو جزئي إلى كلي لأن الفكر عند هيجل بطبيعته كلي ولذلك فهو يقول : « أن التفكير هو باستمرار سلب لما يوجد أمامنا وجوداً مباشراً »[15] ، لكن كيف يتم الانتقال من المعرفة المباشرة إلى المعرفة الكلية الفلسفية التي يقصدها هيجل ؟

---

(13) هيجل : موسوعة العلوم الفلسفية « الترجمة العربية » ص 63 .

(14) المصدر السابق : نفس الموضع .

(*) أشار هيجل في محاضراته عن فلسفة الفن الجميل وهو بصدد الحديث عن اغتراب الفنان في العالم إلى أن انجاز الفلسفة الرئيس هو حل هذا التناقض ، ويرى أن الوقوع في المتناقضات هو واحد من الدروس الرئيسية في المنطق .

(15) هيجل : موسوعة العلوم الفلسفية ص 66 .

والحقيقة أن هذا سؤال يكشف عن مبدأ رئيسي في فلسفة هيجل ، فهذا يتم عن طريق مبدأ التوسط Mediation[16] ، و « التوسط ليس سوى هوية الذات التي تحرك ذاتها أو انعكاسها على ذاتها »[17] ، و « معنى التوسط عند هيجل هو أن نتخذ من شيء ما نقطة نسير منها إلى شيء آخر بحيث يكون وجود هذا الشيء الثاني متوقفاً أو معتمداً على وصولنا إليه من خلال شيء آخر متميز عنه »[18] ويضرب هيجل مثالاً على ذلك « بفكرة الله » ، فنجد أن معرفة الله هي في طابعها الحق ارتفاع فوق الإحساسات والإدراكات الحسية ، ومن ثم فهي معرفة تتضمن موقفاً سلبياً من معطيات الحس الأولى ، وهي إلى هذا الحد تتضمن توسطاً ، ومعرفة الله لا تتحقق نتيجة للجانب التجريبي من وعينا ، ولكن استقلالها يتحقق بصورة جوهرية عن طريق هذا السلب لمعطيات الحس أو الارتفاع عنها . أي « تبدأ المعرفة حين تقضي الفلسفة على تجربة الحياة اليومية ، فتحليل هذه التجربة هو نقطة البدء في البحث عن الحقيقة »[19] . ويعني هذا أن هيجل يبين أن الحقيقة ليست جزئية عارية « الوعي الحسي » ، وليست جزئية ممتزجة بالكلية « الإدراك الحسي » ، وإنما لا بد أن تكون كلية خالصة مع عنصر للجزئية مرفوعة تماماً ، أي كليات غير مشروطة[20] ، ويتم الانتقال من المرحلة الأولى (الوعي الحسي) إلى المرحلة الثالثة (العقل الكلي) عن طريق المرحلة الثانية وهي التوسط ، والواقع أن هذه الصور تعكس مراحل العقل وهي :

أ ـ مرحلة الوعي المباشر : وفيها نجد الموضوع مستقلاً عن الذات .
ب ـ مرحلة الوعي الذاتي : الموضوع هو الذات .
جـ ـ مرحلة العقل : الموضوع متحد مع الذات .

ونلاحظ أن المرحلة الأولى من مراحل الوعي هي مرحلة مباشرة ، بمعنى أن الموضوع يوجد مباشرة أمام الوعي ، ويدركه إدراكاً مباشراً ، فليس ثمة حلقة وسطى أو توسط بين الذات والموضوع ، وتعتبر هذه المرحلة هي الأساس لكل المراحل المقبلة التي

---

(16) بين هيجل العلاقة بين المباشرة والتوسط فوضح أن أحدهما لا يمكن أن يغيب عن الآخر أو يوجد بدونه انظر د. إمام عبد الفتاح : المنهج الجدلي عند هيجل : ص 150 وما بعدها .
(17) Hegel: Philosophy of Right. p. 10.
(18) هيجل : موسوعة العلوم الفلسفية ص 66 .
(19) هربرت ماركيوز : العقل والثورة ترجمة د. فؤاد زكريا .
(20) د. إمام عبد الفتاح إمام : المنهج الجدلي عند هيجل « مرجع سبق ذكره » ص 118 .

تمر بها الروح ، وتوجد داخل هذه المرحلة تقسيمات فرعية أخرى ـ كعادة النسق الهيجلي في معظم مراحله ـ فالوعي الحسي يقودنا إلى الإدراك الحسي عن طريق الطابع المجرد للوعي الحسي الذي يدرك الأشياء بدون توسط ومعزولة عن بعضها تماماً ، ويتم الانتقال من الإدراك الحسي إلى الفهم Intellect ، وهو التقسيم الفرعي الثالث الذي يقودنا إلى المرحلة الثانيـة وهي الـوعي الـذاتي ، التي يتم بها حـذف التعارض بـين الـذات والموضـوع [21] لأن الوعي الذاتي يتعرف على ذاته في موضوعه المتمايز عنه ، ولذلك يتركز نشاط الوعي الذاتي على موضوعين أولها « الآخر » ، وهو الموضوع المباشر الذي يـربط الوعي الذاتي بالطبيعة من خلال تصـور الحياة والرغبة[22] وثانيها : « ذاتـه » بمعنى أنه يهتدي إلى ذاته مرة أخرى حين يتجاوز الطبيعة ويتبين أنه لا يتعرف على ذاتـه إلا في ذات أخرى ، والانتقال هنا مـن فكرة إلى أخرى لا يتم مباشرة كما هـو الحال في مـرحلة الوعي المباشر ، وإنما يكون عن طريق التوسط ، ولذلك يرتقي حتى يصل إلى وحدة الـذات مع الموضوع في مرحلة العقل ، وهكـذا يتبين لنـا أن هيجل يبـدأ بتجربـة الوعي العـادي في الحياة اليومية ، ويبين لنا أن هذا النوع من التجربة ، ينطوي على عناصر تقضي على ثقتنا به على إدراك الـواقع ، ولـذلك ينـدفـع إلى البحث عن طـرق في الفهم تعلو عـلى هـذه التجربة ، ولكن نلاحظ أن هذا التقـدم والتطور هـو عملية داخليـة للتجربـة ، ولا ينتج بفعل عوامـل خارجيـة ، فحين ينتبـه المرء إلى أن نتـائج تجـربته لا تحقق لـه ما يـريد من يقـين ، فـإنـه يتخـلى عنهـا ، لينتقـل إلى نـوع آخـر ، أي ينتقـل من اليقـين الحسي إلى الإدراك ، ومن الإدراك إلى الفهم ، ومن الفهم إلى اليقـين الذاتي حتى يصـل إلى حقيقـة العقل . والعقل عند هيجل هو عقل ملاحظ ، يلاحظ ما يدور في العالم الداخلي للإنسان ويدرك القوانين النفسية والمنطقية ، العقل هو الـروح التي تبدو في الحضـارة حين يصبـح الروح غريباً عن نفسه أو في الأخلاق حين تعـود الروح إلى ذاتهـا ، والشعور الواعي عند هيجل هو شعور عقلي ونلاحظ أن العامل الذي يحدد مجرى التجربة الفلسفية عند هيجل هو العلاقة بين الوعي وموضـوعاتـه ، فعندمـا تبدأ التجـربة ، يبـدو الموضـوع في الوعي الحسي كياناً ثابتاً ، مستقلاً عن الوعي ، وتبدو الذات غريبة عن المـوضـوع ، ثم « تتقـدم التجـربة الفلسفيـة إلى إدراك أن الموضـوع ذات أيضاً ، وأن العـالم لا يصبـح واقعيـاً إلا بفضل القدرة الفاهمة للوعي »[23] وهذا الصراع التاريخي بين الإنسان وعـالمه ، هـو ذاته

---

(21) Jean Hyppolite: Genesis and Structure, p. 156.

(22) Ibid: p.151.

(23) هربرت ماركيوز : العقل والثورة ، ص 101 .

جـزء لا يتجزأ من الـطريق إلى الحقيقة ، ومن الحقيقـة ذاتها ، لأنـه لا بـد للذات من أن تجعل العالم هو عملها الخاص ، حتى تتعرف على نفسها بوصفها الواقع الوحيد ، وبذلك تصبح عملية المعرفة عند هيجل هي نفسها مسار التاريخ .

والحقيقة إذا تأملنا علاقـة الذات والمـوضوع في المـراحل السـابقة التي أشرنـا إليها سنجد أن هيجل ربط فكرة الاغتراب بفكرة الحقيقة ، فالموضوع يظل غـريباً وبعيـداً عن الحقيقة ، طالما أن الإنسان عاجز عن تحويل الموضوع إلى ذات ، كي يتسنى لـه أن يتعرف على نفسه وراء الأشياء والقوانين الموجـودة في الطبيعـة في شكلها الجـامد ، وحـين يمتلك الإنسان الوعي والقدرة على تجاوز العالم الموضوعي الطبيعي ، فإنه يكون قـد بدأ طـريقه نحو حقيقته الخاصة به كإنسان ، ونحو حقيقة هذا العالم أيضاً ، فيبدأ بالتعرف على ذاتـه والتعرف على العـالم الذي كـان غريبـاً عنـه.[24] ولا يتـأتى هذا إلا حـين يجعل من العـالم الخارجي تحقيقاً كاملاً للوعي الذاتي ، وهذا يعني أن الاغـتراب عند هيجـل يتأسس عـلى شكل العلاقة بين الـذات والعالم ، فيكـون الإنسان مغـترباً حـين لا يتعرف عـلى ذاته في العالم ، ويتجاوز اغترابه عندما يصبـح العالم جـزءاً منه ، لكن كيف يتم هـذا ؟ يبين لنـا هيجل أن هذا يتم حين يبدأ الـوعي الذاتي في تملك الأشيـاء التي تحيط به ، لكن الـوعي يكتشف أن تملك الأشياء لا يمثل الغاية الحقيقية لرغباته ، وأن حاجاته لا تبلغ رضاها إلا بالاتحاد بذوات أخر ، بمعنى أنه لا يجد الـوعي الذاتي نفسـه إلا في وعي ذاتي آخر ، ومن خلال علاقة الوعي الذاتي بالآخر يصل هيجـل إلى ديالكتيـك السيد والعبـد ، وإذا كان الإنسـان في علاقته بالآخر يحقق الإنسان نفسه ويغترب ، فـإن جدل السيـد والعبد تعبـير عن هـذه العلاقـة المتناقضـة ، لأن العلاقـة بين الإنسـان والآخر ، لا تتسم بـالمصـالحـة والتناغم ، فهي صراع حياة وموت ، بين أفراد غير متساوين ، فالسيـد يملك عمل غـيره ويعيش عليه ، بينما العبـد لا يملك شيئاً سـوى عمله ، وحين يخرجه في منتجـات يصبح شيئـاً متخارجـاً ومنفصلاً عنـه[25] ولكن عن طريق الصراع بـين الأنا والآخـر ، يتعـرف الإنسـان على امكـاناتـه الحقيقية ، لأن حقيقـة الوعي الـذاتي لا تقوم في « الأنـا » بـل في « نحن »[26] .

---

(24) المصدر السابق : نفس الموضع .

(25) التقط جورج لوكاتـش G. Lukács هذه الفكرة ، وعبر عنها في كتابـه « التاريخ والوعي الـطبقي » ، حين بين أن جوهر الصلة بين الأفراد يأخذ طابعاً شيئياً ، وقد ربط هذه الفكرة بالفكر الماركسي بشكل عام .
انـظر تحليل هـذه المقولـة في كتابنـا بعنوان (الـرؤيـة الجـمالية لـدى جـورج لـوكـاتش) في الجزء الخـاص بالتشيؤ كمقولة انطولوجية والتشيؤ والكلية ص 102 إلى ص 116 .

(26) د. نازلي إسماعيل : الشعب والتاريخ (هيجل) .

ويوضح هيجل لنا أن العلاقة بين السيد والعبد لا تقوم نتيجة شروط طبيعية أو إنسانية ، وإنما نتيجة لشكل معين من توسط الأشياء ، فمثلاً العبد يشعر بالتشيؤ Reification ولذلك وجوده مغترب ، لأنه لا يعامل كانسان وإنما كشيء ، ووجوده هو عمله ، وسلب عمله هو سلب وجوده ، ولذلك فإن العمل لديه هو الأساس ، وحين يتأمل العبد في الأشياء التي صنعها ، ويتخارج وعيه ، فإنه ينتقل من التشيؤ إلى الاستقلال ، لأن الأشياء التي صنعها هي جزء من وجوده ، والسيد حين يمتلك الأشياء التي صنعها العبد ، يتعامل مع وعي آخر ، وهكذا يشعر السيد أنه ليس حراً ، لأنه يعيش في حياته خاضعاً لاحتياجه لعمل الآخر ، لأن الحرية عند هيجل هي حقيقة الروح ، والفكرة حين تنتقل من المجال العلمي أو الوجودي إلى ميدان التحقق فإنها تعبر عن هذا التحقق من خلال مفهوم أساسي هو الحرية ، والحرية الشخصية هي الاستقلال بمعنى عدم الاحتياج للآخر وتكون غير تابعة له ، فالعبودية هي خضوع الذات للآخر[27] .

وهكذا نجد عند هيجل أن الوعي يولد في صيرورة العمل ، وأن العالم هو تموضع Objectivation الأنا ، حيث يرى الوعي ذاته في علاقات العالم ويتعرف عليها ، ويتبين لنا من هذا أن هيجل أقام موضوع الاغتراب على أساس تعارض الذات والعالم ، وبحث عن سبل تجاوز الاغتراب ، فلم يجده إلا في مستوى الوعي الذاتي الحر ، ومرآة يقرأ فيها الوعي حركته نحو التحقق الكامل[28] .

يتبين لنا مما سبق أن الفلسفة تساهم في انتزاع البشر من انغماسهم في الحسي والمبتذل والخاص الذي تحجب عنهم الحقيقة ، ولذا يرى هيجل أن أهم ما يميز التفكير الفلسفي عن التفكير العادي في كونه فكراً لاحقاً ، بمعنى أنه يأتي بعد التفكير الشائع في حياة الناس اليومية ، الذي يرتبط بالتمثلات والمشاعر والاحساسات ، والفلسفة تجعل من هذا التفكير موضوعاً للتأمل ، ولذلك فالفلسفة لديه فكر انعكاسي Reflecition ويقصد بذلك أن الفلسفة تأتي بعد أن يكون قد تم بناء الواقع ، ففلسفة الفن ـ على سبيل المثال ـ لا تفرض قواعد معينة على الفنان أو تقدم نظرية نهائية في الفن ، بل تأتي للتأمل وتحليل الفكر الجمالي والأعمال الفنية ، والفرق الجوهري بين التفكير الفلسفي

---

(27) هيجل : موسوعة العلوم الفلسفية ، هامش المترجم : ص 102 .

(28) تناول د. محمود رجب الاغتراب عند هيجل بالتفصيل في كتابه « الاغتراب » منشأة المعارف الاسكندرية 1978 ، وانظر له أيضاً المرأة والفلسفة ص 23 ـ 24 . حوليات كلية الآداب جامعة الكويت 1981 .

والتفكير الحسي الشائع ، هو أن التفكير الشائع يرتبط دائماً بالتعبير عن الحسي ، والأشياء ذات المدلول الحسي ، بينما التفكير الفلسفي(*) ينتقل من الأفكار المرتبطة بالأشياء الجزئية إلى المقولات(**) .

يقول هيجل : « إذا قلنا أن المقولات عارية تماماً من الواقع ، فإن ذلك القول يعني أنها لا تتضمن في ذاتها أية حقيقة ، لأنها تظل حقيقة صورية ، دون أن تصبح حقيقة كاملة وإذا ظلت الحقيقة صورية وخالصة ، دون أن تلتبس بالواقع ، فهي تجريد أجوف فارغ ، إذ أنها حقيقة منفصلة عن مضمونها ومحتواها »[29] .

ومن هذا يتضح أن الحقيقة ذات التجريد الفارغ Empty Abstraction إنما هي حقيقة ناقصة ، بمعنى أن الحقيقة الصورية Formal Truth المجردة ، هي بالضرورة حقيقة عارية عن الواقع ، أي أن الصوري هو أمر منفصل عن الواقع ، حيث أن الصوري لا واقع له have no reality ، فيبقى دائماً بلا مضمون ، خالياً ، وناقصاً ينتظر المحتوى ، فتتحول الحقيقة الصورية الناقصة إلى حقيقة واقعية كاملة .

وقد بين هيجل في تصدير ظاهريات الروح ، أن العنصر المكون للفلسفة هو الواقع الفعلي ، فيقول : « أما الفلسفة . . . فلا تدرس التعينات أو التحديدات غير الجوهرية بل تدرس التعينات بقدر ما تكون منطوية على الجوهر ، فعنصرها المكون ومحتواها ليس المجرد أو غير الواقعي بل الواقعي أو الفعلي ذلك الذي يصنع ذاته ويحيا في ذاته ، أي الوجود القائم في تصوره الشامل »[30] ، وقد رد هيجل على من يتهمون الفلسفة بالتجريد الأجوف والبعد عن الواقع في مقال له بعنوان « من الذي يفكر على

(*) ان التفكير الفلسفي عند هيجل لا يقتصر على دراسة الوجود كما هو الحال عند أرسطو أو على دراسة الذات التي تفكر كما هو الحال عند كانط ، وإنما يجمع بينهما في وحدة جدلية ، فمقولات الذات ، لم تعد مقولات يفصلها « الشيء في ذاته » عن الواقع ، بل ان تصورات الذات أو مفاهيمها قد أصبحت صميم الواقع ، فتتحول بذلك الابستمولوجيا إلى انطولوجيا ، ويعود الوجود ذاتاً بقدر ما يعود الذات وجوداً ، ولذلك فالفلسفة لديه تبحث في الذات والموضوع معاً .

انظر هيجل : موسوعة العلوم الفلسفية الترجمة العربية ص 62 .

وأنظر أيضاً Jean Hyppolite: Genesis and Structure, p. xix.

(**) المقولات عند هيجل هي الماهية الأساسية للأشياء وهي قلب الأشياء ومركزها .

انظر د. إمام عبد الفتاح إمام : الميتافيزيقا دار الثقافة القاهرة .

(29) Hegel: Phenomenology. Sec. 299, P. 180.

(30) Hegel's Texts, p. 70.

نحو مجرد who thinks abstractly »[31] بين فيه أن طبيعة التفكير الحسي الشائع ينطوي على قدر من التجريد ، لأن اللغة التي نفكر بها تبين لنا أننا لا نتمسك بالحسي والجزئي وإنما نرده دائماً إلى الكل الذي ينتمي إليه .

ومهمة الفيلسوف هي مواجهة أنماط التفكير الشائع ، وأن يبين للآخرين أهمية المنهج الفلسفي في الكشف عن الحقيقة ، من خلال البرهنة على صحة منهجه الخاص في المعرفة ، وأن هذا المنهج لا يمكن اكتسابه إلا عن طريق التدريب ، فالتفلسف من وجهة نظر هيجل يبدأ بدراسة « علم الفلسفة » الذي يساعدنا على التفكير من خلال المقولات أو الأفكار الشاملة[32] ويؤكد هيجل على أنه لا بد « أن تفهم الفلسفة أن مضمونها ليس إلا الواقع الفعلي Wirklich Keit أعني لب الحقيقة الذي نتج في الأصل وينتج ذاته في نطاق حياة العقل وأصبح هو الذي يشكل العالم الداخلي والخارجي للوعي ، فنحن نبدأ بالتعرف على هذا المضمون من خلال ما يسمى بالتجربة »[33] والغاية النهائية التي يهدف إليها العلم الفلسفي من خلال التحقق من هذا ، هي الوصول إلى ضرب من التوفيق بين العقل الواعي لذاته والعقل الموجود في العالم أو بعبارة أخرى الواقع الفعلي .

ولذلك فإن عبارة « المعقول واقعي ، والواقعي معقول » التي ترد في صدر « أصول فلسفة الحق »[34] تعني أن ما هو عقلي يحمل في باطنه القوة والقدرة التي تجعله يتحقق بالفعل في الواقع ، وما هو واقعي عقلي هو نتيجة مترتبة على الجزء الأول من العبارة ، بمعنى إذا ما تحقق العقلي ، ففي هذه اللحظة وحدها ، يصبح ما هو متحقق بالفعل عقلياً ، أي أن العقل ليس من الضعف بحيث يظل قابعاً في أبهاء الذات ويظل ذاتياً ، وإنما لديه من القوة ما يجعله يتحقق في الواقع[35] .

---

(31) Ibid: from p. 113 to p. 118.

(32) يرد هيجل بسخرية على الذين يدعون التفلسف دون دراسة ، فيبين لنا أن اي حرفة تتطلب قدراً من التعليم والتدريب ، فعلى الرغم من أن الإنسان لديه القالب الخاص بقدمه ، ويملك يدين يستطيع أن يصنع بهما الحذاء ، إلا أنه لا يستطيع هذا دون أن يتعلم حرفة صناعة الأحذية ويتدرب عليها ، فما بالك بالتفكير الفلسفي الذي يحتاج لتدريب خاص . انظر هيجل : الموسوعة ، الترجمة العربية ص 53 ـ 54 .

(33) المصدر السابق : ص 54 والمقصود بالتجربة عند هيجل الخبرة والتجربة الشخصية ، ولا يقصد بالتجربة المعملية التي تدل عليها كلمة Experiment انظر مقدمة د. إمام عبد الفتاح للنص الهيجلي ص 23 .

(34) Hegel: Philosophy of Right, p. 10.

(35) أشار د. إمام في كثير من كتبه وترجماته ومقالاته إلى هذا الخطأ الشائع في تفسير العبارة ويرجع شيوعه إلى انجلز ، انظر هامش الموسوعة الفلسفية ص 55 « مصدر سبق ذكره » ، وانظر أيضاً كتاب الوجودية ترجمة د. إمام عبد الفتاح إمام عدد 58 من سلسلة عالم المعرفة ، ص 204 .

والفلسفة عند هيجل حين تجعل من الواقع الفعلي موضوعها ، فإنها لا تقصد ظاهر الواقع الخارجي وجزئياته ، وإنما تقصد الغوص إلى جوهر العالم الكلي « فالحق هو الكل ، ولكن الكل ليس سوى الماهية التي تحقق اكتمالها الذاتي من خلال تطورها »[36] ، فهو يقصد الواقع الكلي الذي يعبر عن العقل ، فالواقع الفعلي « ليس مجرد شيء سلبي ، أو طبيعة معطاة ، فما هو واقعي أو متحقق بالفعل هو نتيجة لعمل ما أو لفعل »[37] .

وإذا كانت الحقيقة التاريخية تهتم بابراز العارض والعشوائي ، فإن الفلسفة تنشغل بماهية ما تدرسه . فبينما يعنى مؤرخ الدين أو الفن بالأحداث العارضة وغير الضرورية نجد أن المهتم بفلسفة الفن أو الدين يطرح للتساؤل ماهية الفن أو الدين ، من أجل أن يصل إلى التصور الشامل ، أو الفكرة الشاملة ، ويستخدم هيجل عبارة تعبر عن طبيعة المسلك الشاق الذي يوصلنا إلى الحقيقة فيقول : « من أكثر الأشياء أهمية إذن في دراسة العلم أن يحمل المرء على عاتقه عناء التصور الشامل The Exertion of the Concept (die Anstrengung des Begriffs) .

إن هؤلاء الذين اعتادوا الانسياق من فكرة عامة إلى أخرى يضيقون ذرعاً بالتصور الشامل ، إذا ما اعترضهم تماماً . . . تلك العادة يتعين تسميتها بالتفكير المادي أي الوعي العرضي الذي لا ينهمك إلا في المادي ومن ثم يجد صعوبة في رفع الذات والعلو بها فوق المادة لتصبح ذاتها »[38] .

وإذا كان هيجل ينتقد الحقيقة الرياضية والتاريخية ، لكي يبرز الحقيقة الفلسفية ، فإنه ينقد العلوم التجريبية لكي يبين لنا الفرق بين الفلسفة والعلم ، فيوضح لنا أنه لا بد أن نميز بين مصطلح الفكرة الشاملة ، وبين ما يطلق عليه الفكرة ، « فالعبارة التي تقول بأن اللامتناهي لا يمكن ادراكه بواسطة الأفكار هي عبارة تكررت . . . »[39] ، وهي تقوم على التفكير الضيق لمعنى الأفكار ، فالفكر الذي يفترض أنه أداة للمعرفة الفلسفية يحتاج هو نفسه إلى تفسير أبعد ، بمعنى أن نفهم بأي معنى تعبر الأفكار عن الضرورة ، وحين نزعم القدرة على إدراك موضوعات مطلقة مثل الله والروح والحرية ، وهذا التفسير

---

(36) Hegel's Texts, p. 32.

(37) هيجل : موسوعة العلوم الفلسفية انظر هامش المترجم ص 55 .

(38) Hegel's Texts, p. 88.

(39) المصدر السابق ص 61 .

لحدود الفكر وقدراته هو درس من دروس الفلسفة ، وتعتبر الفلسفة النقدية أفضل مثال لذلك ، فكأنه يطلب منا أولاً أن نفحص ملكة المعرفة ، وننظر « فيما إذا كانت قادرة على العمل أم لا ، إذ ينبغي علينا أن نفحص الأداة قبل أن نعهد إليها بالعمل »[40] حتى لا نضيع جهودنا أدراج الرياح فبدلاً من أن تهتم المعرفة بدراسة موضوعاتها ، عادت تدرس نفسها ، أي عادت إلى مسألة الصورة ، ويرى هيجل أن فحص أداة المعرفة معرفة لكن محاولة المعرفة قبل أن نعرف هي أشبه ما يكون بقول القائل « أنني لا أستطيع أن أغامر بالنزول إلى الماء قبل أن أتعلم السباحة »[41] ، ويرى هيجل أن الفكرة لا يكون لها حق الوجود ، أو لا توجد بالفعل إلا إذا تحققت ، « ولذا يقرر أن مبدأ التجربة شرط بالغ الأهمية »[42] ، والمقصود بالتجربة هنا ، هو أن يكون الفيلسوف على اتصال بأي واقعة يدرسها ، فيبحث عن ارتباط الواقعة وتوحدها مع ذاته ، ويتصل بالواقعة عن طريق الحواس أو العقل أو الوعي الذاتي ، ويعني هذا أن الفيلسوف لا يتناول الواقعة إلا إذا تعرض لها عن طريق مصادر المعرفة لديه ، فيقول « وعلينا أن نتصل بموضوعنا مباشرة سواء عن طريق الحواس الخارجية ، أو عقلنا الأكثر عمقاً ، أو وعينا الذاتي العميق ، وهذا المبدأ نفسه ما نجده في يومنا الحاضر تحت اسم « الإيمان » والمعرفة المباشرة ، أو الوحي في العالم الخارجي ، وقبل كل شيء في قلبنا نحن »[43] .

ويمكن هنا أن نتساءل : إذا كان هيجل يجعل من التجربة شرطاً أساسياً لعملية التفلسف ، فما الذي يفرق بين الفلسفة وبين العلوم الطبيعية التي تجعل من التجربة نقطة بداية لها ؟

وعلى الرغم من أن النتائج التي تصبو إليها العلوم التجريبية هي القوانين ، أو القضايا العامة أو الكلية ، مما يجعل هناك قاسماً مشتركاً بينهما يتمثل في هذا الطابع الكلي ، إلا أن الفرق بين الفلسفة والعلم يكمن في قضيتين :

أولاهما : أن مفهوم التجربة مختلف بين الفلسفة والعلم ، فهناك دائرة من الموضوعات لا تستطيع العلوم التجريبية تطبيق مفهوم التجربة عليها مثل الحرية ، والروح ، والله ، لأن هذه الموضوعات تنتمي لميدان مختلف لا يمكن أن نخبره بحواسنا ،

---

(40) المصدر السابق ص 62 .
(41) المصدر السابق ، ص 62 .
(42) المصدر السابق ، ص 57 .
(43) المصدر السابق : نفس الموضع .

ولكن عن طريق الوعي Consciousness ، ولأن هذه الموضوعات من حيث نطاقها ومضمونها لا متناهية ، مثل فكرة الله ، بينما العلوم التجريبية تدرس المتناهي مثل النبات والحيوان .

وثانيتهما : أن الاختلاف بين الفلسفة والعلوم التجريبية يكمن في صورة العلم أي منهجه ، فمنهج العلوم التجريبية يكشف عن نقيصتين : أولاهما أن المبدأ الكلي في القوانين العلمية هو بذاته غامض وغير متعين ، ولهذا نجد أن المبدأ لا يرتبط بالجزئيات أو التفصيلات فكل منهما خارجي وعرضي بالنسبة للآخر ، وثانيتهما أن العلوم التجريبية تعتمد على منهج يبدأ بالمعطيات والمسلمات التي لم تفسر ، أو تستنبط ، بينما الفلسفة لا تبدأ بأية معطيات أو مسلمات ، ولذلك فحين تحاول الفلسفة التفكير في هذه العلوم ، فإنها تحاول التخلص أو إصلاح هذه العيوب عن طريق الفكر النظري Speculation وهو الذي يعطيها الطابع النوعي الخاص بها .

وإذا كانت العلوم التجريبية والرياضية لا تأخذ بالنتائج الفلسفية ، فإن العلم النظري « الفلسفة » لا يهمل الوقائع التجريبية المتضمنة في علوم عديدة ، وإنما يقوم الفيلسوف بالتعرف عليها ويستخدمها وهو ينشد ويدرك في بنية هذه العلوم العنصر الكلي فيها ، وهو قوانينها وتعميماتها ، ولكنه إلى جانب هذا كله ، فإنه يدخل مقولات أخرى جديدة إلى مقولات العلم ، ويعطيها صفة الانتشار والتداول[44] ، ولذلك فحين يدرس هيجل الحقيقة الرياضية «Mathematical Truth» يبين لنا أن البراهين الرياضية تنطوي على عملية معرفية فحسب ، ولا تتضمن عملية انطولوجية ، في حين الحقيقة الفلسفية تتضمن البعد المعرفي والأنطولوجي أيضاً ، فنحن نشهد في البراهين الرياضية نمواً للمعرفة بشيء ، ولكننا لا نشهد نمواً لهذا الشيء الذي نعرفه ، فالبرهان يظل خارج محتوى المعرفة[45] .

وإذا أردنا أن نبين العلاقة بين تاريخ الفلسفة والحقيقة عند هيجل ، سنجد ـ لديه ـ أن تاريخ الفلسفة يطرح لنا مجموع الفكر أو شموله وحرية الكل ، وكذلك الأجزاء الفرعية التي يشتمل عليها هذا الكل »[46] ، والحقيقة هي مجموع الفكر ، ولذلك فإن الحقيقة تتبدى في تاريخ الفلسفة ، فهو يفهم الاختلاف بين الانساق الفلسفية

---

(44) المصدر السابق ص 61 .

(45) Hegel's Texts, p. 70.

(46) هيجل : موسوعة العلوم الفلسفية ، الترجمة العربية ص 70 .

في إطار التطور المطرد للحقيقة ، ولذلك فهو يشبه تاريخ الفلسفة بالنبات فيقول ، « أن البرعم يختفي حالما تتضح الزهرة ، وفي وسع المرء أن يقول أن اللاحق يدحض السابق ، وعلى هذا النحو ذاته ، تكشف الثمرة أن وجود الزهرة زائف للنبات ، وتحل محل الزهرة بوصفها حقيقة النبات . . . »[47] وهذا يعني أنه يرى كل فلسفة ذات نسق ضرورية داخل الكل الفلسفي ، وهذه الدرجة المتساوية من الضرورة هي وحدها التي تشكل حياة الكل .

و « تعد الفقرة السابقة من أمتع الفقرات التي كتبها هيجل وأكثرها حساً »[48] ، لأنه يقدم مفهوماً جديداً عن تاريخ الفلسفة ، ويراه تطوراً تقدمياً للحقيقة ، فالفلسفات المختلفة لا ينبغي النظر إليها ـ في رأي هيجل ـ كما لو كانت متراصة الواحدة بجانب الأخرى ، في ترتيب مكاني ، لأنه لا يمكن فهمها إذا تجاهلنا علاقاتها الزمانية ، ولذلك يرى هيجل أن دراسة فلسفة واحدة أشبه ما تكون بدراسة الزهرة وعزلها عن باقي النبات الذي تنتمي إليه ولذلك لا بد من دراسة تطور الفلسفة إلى وقتنا الحالي ، كما يحاول عالم النبات أن يدرس النبات بأكمله ، لأن الفلسفات المختلفة تمثل مراحل النضج ، وهو يؤسس بذلك موضوعاً هاماً لدارسي الفلسفة ، وهو تاريخ الفلسفة ، وما يقصده هيجل من النص السابق هو أن الفلسفات لا ينبغي فهمها على أنها أنسجة من الأوهام نسجها مفكرون ذوو مزاج متقلب ، بل ينبغي أن تفهم باعتبارها مراحل ذات دلالة في تطور الفكر ، فعندما يختلف أحد الفلاسفة مع من سبقه من الفلاسفة ، فليس معنى ذلك أن نرفض الجميع لأنهم لم يستطيعوا الاتفاق فيما بينهم ، بل الأصح هو أن نتساءل كيف يصحح الفلاسفة أفكار من يسبقوهم ، وكيف يحاول كل منهم التنقية التدريجية للمعرفة الحقيقية .

قد بين هيجل هذه النظرة بالتفصيل في مقدمة محاضراته في تاريخ الفلسفة حيث أسس فهمه هذا ، فوضح أن تاريخ الفلسفة هو الروح ، وقد انتشر في الزمان والمكان ، بينما المنطق هو في لازمانيته وأبديته الدائمة ، وتعتبر المذاهب الفلسفية المتعاقبة في الزمن هي الصورة الابستمولوجية للروح ، وهي تتأمل ذاتها في حين تكون الحقيقة الأبدية للروح هي الأنطولوجيا التي تصل الروح في نهاية المطاف إلى أن تحقق وعيها الذاتي فيها وبها ، فالوجود المطلق في الفلسفات المختلفة التي تظهر في التاريخ « قد وجد التعبير عنه

---

(47) Hegel's Texts, p. 8.

(48) Ibid: Kaufmann's Commentary, p. 9.

في كل واحدة من الفلسفات الكبرى التي تنحصر وظيفتها في التعبير عن المطلق من وجهة نظر معينة »[49] ، وقد أشار هيجل إلى أن « كل فلسفة كاملة في حد ذاتها ، وتحتوي ، شأنها في ذلك شأن أي أثر فني حقيقي ، الكلية في ذاتها »[50] ، ويتضح من هذا أن تاريخ الفلسفة عند هيجل ، يختلف عن النظرة القديمة التي كانت تنظر للمذاهب الفلسفية « على أنها منفصلة ، يقوم كل منها بذاته دون أن يرتبط بالمذهب السابق أو يمهد للمذهب اللاحق »[51] لأنه يرى أن تاريخ الفلسفة مترابط ويتقدم بضرورة باطنية ، فالتعاقب بين الفلسفات أشبه ما يكون بصياغة نسقية Systematization لعلم الفلسفة - على حد تعبير هيجل - التي لا بد أن تكون نسقية ، فأهم ما يميز الفلسفة لديه هو ضرورة أن تكون نسقاً ، وما لم تكن كذلك فإنها تكون بغير مبدأ منظم لمحتوياتها فتكون حقائقها غير ذات قيمة .

المقصود بالنسق System هو الترابط العضوي في المذهب الفلسفي ، ويكاد يكون مفهوم النسق عند هيجل مرادفاً لمفهوم العلم ، فهذا ما توضحه لنا ظاهريات الروح لا سيا في التصدير ، أي أن الفلسفة ذاتها ، يجب أن تشكل نسقاً تاماً ، ويجب بالمثل على الفلسفة أن تستوعب هذه الأنساق وتصهرها في « كل » .

ويضيف هيجل أن كل جزء من أجزاء الفلسفة هو بدوره « كل فلسفي » فهو يشكل دائرة مغلقة على نفسها ، مكتملة بذاتها ، ومع ذلك ففي كل جزء من هذه الأجزاء نجد الفكرة الفلسفية في صورة جزئية خاصة أو في وسط خاص ، ولما كانت كل دائرة مفردة تمثل شمولاً حقيقياً فإنها تحطم الحدود التي فرضها عليها وسطها الخاص لتخلق دائرة أوسع ، « والفلسفة كلها تشبه بهذه الطريقة دائرة مؤلفة من عدة دوائر ، وتظهر الفكرة في كل دائرة جزئية من هذه الدوائر ، لكن الفكرة ككل ، تتكون في الوقت ذاته عن طريق نسق هذه الأطوار الجزئية ، وكل منها هو عضو ضروري في التنظيم كله »[52] .

ويتضح من هذا أن هيجل لا يضع الفلسفات إلى جانب بعضها وضعاً عشوائياً ، بل هي لديه لحظات متكاملة تعبر عن كلية واحدة هي الروح ، وأن نظام تسلسلها

(49) جان هيبوليت : دراسات في ماركس وهيجل ترجمة : جورج صدقني ، ص 217 .

(50) أخذ عن هيبوليت الذي أورده عن هيجل في المصدر السابق ، ص 218 .

(51) هيجل : الموسوعة ص 69 .

(52) المصدر السابق ص 71 .

يشكل نظاماً باطنياً عضوياً أو منطقاً داخلياً يحكم نمو الروح وتجسده خلال التاريخ كله ، ونلاحظ أن منهج هيجل في دراسة تاريخ الفلسفة هو نفسه الذي يقدم الأساس الرئيسي في فلسفته بشكل عام[53] ويعني هذا أن تطور الفكر المعروض في تاريخ الفلسفة مماثل في نسق الفلسفة ذاتها ، ولكننا في تاريخ الفلسفة بدلاً من النظر إلى التطور من الخارج كما هو الحال في التاريخ ، سوف نرى حركة الفكر تتحدد بوضوح داخل وسطها الفكري الخاص ، والفكر الأصيل يجب أن يكون عينياً ، ولا بد أن يكون فكرة «Idea» ، وحين ينظر إليه في كليته الشاملة فسوف يكون هو الفكرة أو المطلق «Absolute» ، ولا بد لعلم هذه الفكرة أن يتشكل نسقاً « لأن الحقيقة ذاتها عينية ، بمعنى أنها في الوقت الذي تقدم لنا فيه مبدأ الوحدة ورباطها ، فإنها تحتوي بداخلها على مصدر للتطور ، ومن هنا نستطيع أن نقول أن الحقيقة هي مجموع الفكر أو شموله وحرية الكل ، وكذلك ضرورة الأجزاء الفرعية التي يشتمل عليها هذا الكل ألا تكون ممكنة إلا حين تنفرد هذه الأجزاء وتتميز »[54] .

موقع الفن من النسق الهيجلي

بينا أن هيجل يرى أن الصورة التي يمكن أن توجد عليها الحقيقة هي صورة النسق العلمي ، ولذلك يرى من المستحيل تقديم صورة عامة عن الفلسفة ، لأنه يصعب تقسيم الفلسفة إلى أجزاء ، لأن هذه الأجزاء مرتبطة داخل النسق ، ولهذا فالتقسيم التمهيدي الذي نقدمه هو استباق ، لأننا نفترض أن الفكرة تصبح الفكر الذي يتحد مع نفسه في هوية مجردة ، وإنما أيضاً في النشاط الذي يضع نفسه في معارضة ذاته ليكون له وجود بذاته ، ويكون مع ذلك مستحوذاً على ذاته تماماً عندما يكون في هذا الآخر[55] ، ويمكن القول بأن الفلسفة الهيجلية تنقسم إلى ثلاثة أقسام فرعية هي :

أ ـ علم الفكرة في ذاتها ولذاتها وهو علم المنطق .
ب ـ فلسفة الطبيعة : أو علم الفكرة في آخرها .
جـ ـ فلسفة الروح : أو علم الفكرة وقد عادت إلى نفسها من ذلك الآخر .

ونلاحظ وأن هذه الأقسام الثلاثة لا تدرس إلا موضوعاً واحداً هو الفكرة الشاملة

---

(53) ستيس : فلسفة هيجل ، مرجع سبق ذكره ، ص 19 .
(54) هيجل : الموسوعة مرجع سبق ذكره ، ص 70 .
(55) هيجل : موسوعة العلوم الفلسفية ، ص 75 .

في مراحلها المختلفة أو العقل في صوره المتنوعة »[56] ، فمثلاً نجد في الطبيعة أن الفكرة تتخارج ، أما في فلسفة الروح فإننا نجد الفكرة تعود إلى تأكيد وجود خاص بها وتكون في طريقها إلى أن تصبح مطلقة ، وكل صورة أو قسم من الأقسام الثلاثة التي أشرنا إليها هي في الوقت ذاته مرحلة عابرة ، أو مرحلة انتقال زائلة ، ولذلك لا بد أن نوضح أن مضامين كل قسم من الأقسام الثلاثة يفضي إلى المرحلة الأعلى ، ولذلك فإن عرض العلاقة بينها على أنها أقسام فقط هو تصور خاطىء ، ففلسفة الطبيعة ـ على سبيل المثال ـ تتدرج حتى نصل إلى فلسفة الروح ، أي أنها تفضي في نهايتها إلى الروح ، أي أننا في الفلسفة الهيجلية في القسم الأول ندرس الفكر الخالص في ذاته ولذاته ، وفي القسم الثاني ندرس الفكر حين ينتقل إلى الآخر أي نقيضه من عالم الفكر الخالص إلى المادة الصلبة ، وفي القسم الثالث ، يعود العقل إلى نفسه ، أي ندرس الفكر حين يعود من الآخر إلى ذاته[57] .

أ ـ المنطق هو علم الحقيقة

المنطق عند هيجل « هو علم الفكرة الخالصة ، بمعنى أنه علم الفكرة في وسطها الفكري الخالص »[58] ، ويعرفه أيضاً بأنه علم الفكر بقوانينه وأشكاله المتميزة ، بيد أن الفكر كفكر لا يشكل سوى الوسيط العام ، أو الوضع الكيفي الخاص ، الذي يضفي على الفكرة ما يجعلها تتميز بأنها منطقية ، ولو أننا وجدنا بين الفكرة والفكر في هوية واحدة ، فإن الفكر في هذه الحالة ينبغي ألا يفهم على أنه يعني منهجاً أو صورة ، بل على أنه يعني الشمول الذي يتطور ذاتياً وفقاً لقوانينه وأشكاله الخاصة . وهذه القوانين هي عمل الفكر نفسه وليست مجرد واقعة حقيقية يكتشفها ولا بد أن يخضع لها [59] ونلاحظ أن هناك استعمالاً خاصاً لكلمة « المنطق » عند هيجل ، فالمنطق عنده يعني العلم الإلهي ، « وهو عبارة عن تفكير المطلق في ذاته ، أو ـ كما يعبر هو عنه ـ أنه يعني الفلسفة النظرية . . . وهو يعني علم البحث في الحقيقة وليس بحال من الأحوال علم البحث عن الحقيقة »[60] . وهذا يبين أن هناك اختلافاً بين ميدان البحث في علم المنطق كما يفهمه هيجل حيث يوجد بين الميتافيزيقا والمنطق ، وبين ميدان البحث في المنطق بمعناه التقليدي

---

(56) د. إمام عبد الفتاح إمام : المنهج الجدلي عند هيجل ، ص 21 .

(57) المصدر السابق ، ص 22 .

(58) هيجل : موسوعة العلوم الفلسفية ، ص 79 .

(59) المصدر السابق ص 79 ـ 80 .

(60) يحيى هويدي : ما هو علم المنطق (الطبعة الأولى) النهضة المصرية ، القاهرة 1966 ، ص 25 .

حيث يفصل بين المنطق (صورة الفكر) ، والوجود (محتوى هذا الفكر) ، فكان علم المنطق التقليدي هو علم البحث عن الحقيقة البشرية أو الإنسانية : العلم الإنساني ، بينما المنطق عند هيجل هو العلم الإلهي ، ولهذا فهو يتساءل في موسوعة العلوم الفلسفية ، إذا كان موضوع المنطق هو الحق Truth أو الحقيقة ، فهل نحن قادرون على معرفة الحقيقة ؟ على أساس أننا موجودات متناهية والحقيقة لا متناهية ، بمعنى أن الله هو الحق وهو الحقيقة ، فكيف يتسنى لنا أن نعرفه ؟ ويجيب هيجل : بأن الفكر وحده هو القادر على أن يجعلنا على اتصال دائم بالحق وبالموجود الأسمى لأنه الوسيط العام ، ويمكن أن نشرح هذه الفكرة ، بأن هيجل يبين أن الفكر وجود ، والذات هي الموضوع ، حيث بين لنا في المنطق أن الموضوع في حقيقته ذات ، فتكشف لنا الخبرة الجدلية أن الحقيقة التي تشكل صميم الجدل وجوهره الحي إنما هي أن (الذات) و (اللامتناهي) هما حقيقة واحدة تعرب عن نفسها بطريقتين مختلفتين ، وحقيقة الجدل تقوم على إنكار المتناهي ونفيه باستمرار .

وإذا كان علم المنطق (العلم الإلهي) يقابل ظاهريات الروح باعتبارها علم الشعور الفردي في محاولته معرفة نفسه ، في تخطيه الدائم لذاته ، في انتقاله من لحظة الشعور إلى الشعور بالذات إلى لحظة العقل حيث يصبح روحاً يعرف نفسه ، فإن « فلسفة هيجل هي فلسفة المزج التام بين علم المنطق كما يفهمه وبين ظاهريات الروح »[61] ، ذلك لأن الظاهريات ليست فلسفة في نظرية المعرفة للعقل البشري معتمداً على قدراته الذاتية على نحو ما نجد عند كانط مثلاً ، بل هي فلسفة الروح أو فلسفة العقل في تجربته مع الروح المطلقة ، وكذلك الحال في علم المنطق الذي يعرفه جان هيبوليت بأنه يعني عند هيجل : « علم الفكر الخالص للمطلق قبل خلقه الطبيعة وخلقه أي عقل فردي متناه »[62] .

ولذلك اكتشف هيجل أنه لا يستطيع أن يتحدث عن المنطق على هذا النحو إلا إذا جعل المنطق يمتزج بالوجود ويخالط الكثرة ، وينتقل في الطبيعة ، ومن خلال التاريخ إلى التحققات العينية المختلفة كالدولة ، ولهذا نلتقي في مذهب هيجل بالواقع في قلب المنطق وبالمنطق في قلب الواقع .

---

(61) المرجع السابق ، ص 26 .

(62) Jean Hyppolite: Genesis and Structure, p. 588.

والحقيقة أن تحليل جان هيبوليت(*) للمنطق الهيجلي تبين أن منهج هيجل ليس مجموعة من التصورات التي تطبق على الواقع وإنما هو حركة الواقع نفسه ، بمعنى أن الجدل لديه حركة تنبع من الواقع نفسه ، والتصورات فيه هي لحظات وجودية يتحد فيها الزمان والمكان ، أي أن الجدل هو صراع الوجود ، والمنطق عبارة عن صياغة عقلية لهذا الصراع ، ولذلك فهو يعتبر هيجل أحد فلاسفة الوجود الذين درسوا الوجود من خلال الصيرورة ، ولذلك فالمنطق في حقيقته وصف لحركة الوجود[63] .

ويتفق هيبوليت في تحليل هذا مع هربرت ماركيوز في رسالته للدكتوراه عن هيجل تحت إشراف مارتن هيدجر[64] (1932) وفيها نظر للفلسفة الهيجيلية باعتبارها فلسفة وجود ، فالوجود لدى هيجل عملية انطولوجية تقوم على أساس من « علم الحياة » بما يعطيه من تطور ونماء وصراع وبقاء ، ولذلك إذا تأملنا الأقسام الرئيسية للمنطق الهيجلي مثل الوجود والماهية والتصور ، الكيف والكم والمقدار ، والماهية والظاهرة والواقع ، والذاتية والموضوعية والفكرة ، سنجد أن كل هذا يدور كعملية وجودية يدخل فيها الشعور كأحد جوانبها . ولذلك يمكن القول من هذه الزاوية أن المنطق عند هيجل هو وصف وجودي لتحرر الوجود ، ففي كل مرحلة منطقية من الأقسام الرئيسية التي أشرنا إليها يتحرر الوجود حتى تتم عملية التحرر في الفكرة الشاملة أو المطلقة ، ولذلك يقول هيجل : « إن الفكرة في المنطق تفهم على أنها لا تشمل إلا ما يعتمد على التفكير ، وما يظهره التفكير إلى الوجود ، وفي هذه الحالة تصبح الأفكار أفكاراً خالصة ، ويجد العقل نفسه في بيته ، ومن ثم يجد نفسه حراً : لأن الحرية تعني أن الشيء الآخر الذي تتعامل معه هو ذات ثانية ، حتى أنك لا تترك أبداً الأساس الخاص الذي تقف عليه بل تشرع لنفسك وتضع قانونك الخاص »[65] .

وإذا كان المنطق يعبر عن الحرية ، فإن فلسفة هيجل بكاملها تعبر عن الحرية ، بل هي عملية التحرر نفسها ، التي يقوم بها الفرد على المستوى الخاص ومستوى التاريخ ، فنجد في « ظاهريات الروح » أن الوعي بالذات هو عملية تحرر ، وأن الحرية هي طريق

(*) خصص هيبوليت خاتمة كتابه « البنية وتكوين ظاهريات الروح لهيجل » عن المنطق والظاهريات ، « المعرفة المطلقة » ، ص ص 573 ـ 606 من الترجمة الانجليزية .

(63) Ibid: p. 588.

(64) قام الأستاذ إبراهيم فتحي بترجمة هذا الكتاب عن الفرنسية تحت عنوان « نظرية الوجود عند هيجل ، أساس فلسفة التاريخ » دار التنوير ، بيروت 1984 .

(65) هيجل : الموسوعة ، ص 102 .

المحافظة على الذات والقضاء على الشعور بالبؤس وجدل السيد والعبد ، لأن الحرية لديه « تستلزم ألا نشعر أننا في حاجة إلى شيء آخر غير ذواتنا »[66]. وإذا نظرنا إلى المنطق الهيجلي في ضوء الملاحظات السابقة ، بمعنى أنه نسق من الأنماط الخالصة للفكر ، فسوف نجد أن العلوم الفلسفية الأخرى مثل فلسفة الطبيعة وفلسفة الروح ، تبدو لنا وكأنها منطق تطبيقي ، بمعنى أن المنطق هو الروح التي تشيع الحياة في هذين الفرعين من الفلسفة[67] ، ويمكن التعرف على الصور المنطقية على نحو ما تتشكل في عالم الطبيعة وفي عالم الروح ، وهي أشكال ليست سوى نمط جزئي من التعبير عن صور الفكر الخالص .

ولذلك لا نستطيع أن نتساءل عما إذا كانت مقولة ما صادقة وحقيقه إلا إذا طبقناها في مجال معين ، فيرى هيجل أن المقولة لا تكون صادقة إلا إذا طبقت على موضوع معين ، أما بدون هذا التطبيق فسوف يكون البحث في صدقها بحثاً لا معنى له ، ومعنى الصدق أو الحقيقة في المنطق الهيجلي هو اتفاق مضموم الفكر مع نفسه ، ولذلك يرى هيجل أن جميع الأشياء المتناهية تحمل جانباً باطلاً غير حقيقي untrue ، بمعنى أن هناك تعارضاً وتناقضاً بين وجودها الفعلي وبين فكرتها الشاملة ، أي ليس هناك اتفاق كامل لمضمون الفكر مع نفسه ، بينما الله وحده هو الانسجام التام بين الفكرة الشاملة والواقع[68] .

ويمكن القول أن هيجل ينظر لمشكلة المنطق على أنه يختبر صور الفكر فيما يتعلق بقدرتها على إدراك الحقيقة ، وصورة الفكر عند هيجل تعني المنهج أو الضرورة ، ومن بين الصور والمناهج المختلفة في إدراك الحقيقة ، يعرض هيجل لصورتين يرفضهما ، الصورة الأولى : وهي التي تعتمد على التجربة ـ بمفهومها العملي المباشر البسيط ـ وترى أن التجربة هي الوسيلة المباشرة للحقيقة ، وهذه الصورة تشمل الشعور الديني ، والثقة البسيطة ، والحب والإخلاص ، والإيمان الطبيعي على حد سواء ، وقد سبق أن أشرنا إلى رفض هيجل منهج المعرفة المباشرة التي تعتمد على الحواس في إدراك الحقيقة ، والصورة الثانية : هي صورة الفكر النظري الذي يعرف الحقيقة بعلاقة الشرط والمشروط العقلية ، وقد فند هيجل هذا المنهج حين فند الشكلية(*) .

ولذلك يرى هيجل أن الحقيقة لم تجد بعد في أي من هاتين الصورتين ـ التجربة ،

---

(66) المصدر السابق ، ص 103 .

(67) المصدر السابق ، ص 103 .

(68) المصدر السابق ، ص 106 .

(*) فند هيجل الشكلية الجامدة التي تفصل بين الحقيقة وصورها وبين العمليات العينية في تصدير ظاهريات

الفكر النظري ـ شكلها المناسب ، لأن أعظم مناهج المعرفة وأكثرها كمالاً لا يبدأ من الصورة الخالصة للفكر ، لأنه حينذاك يكون الإنسان حراً حرية تامة ، وهذه الصورة تعرض علينا الحقيقة كما هي في ذاتها ، وعلى نحو ما هي عليه بالفعل . ويربط هيجل بين محاولة الإنسان لإدراك الحقيقة ، وبين فكرة الخطيئة الأولى ، فالمعرفة التي يسعى إليها الإنسان ناتجة عن انقسام الروح على نفسه ، حين أكل من شجرة المعرفة ويبدأ رحلة المعرفة ، بينما الطبيعة أو الحيوان ، لا تسعى للمعرفة ، لأن مثل هذا التفكك والانقسام الداخلي لا يوجد بها ، والحقيقة أن الوقوع في التناقض ، ويقظة الوعي ، ينبعان من طبيعة الإنسان ذاتها ، فالتاريخ يعيد نفسه مع كل فرد من أبناء آدم ، والإحساس « بالخجل » يشهد بوضوح على انفصال الإنسان عن حياته الطبيعية والحسية [69] .

ويشير مصطلح الأفكار الموضوعية «Objective Thoughts» إلى الحقيقة التي هي الموضوع المطلق للفلسفة وليست مجرد هدف تنشده الفلسفة فحسب ، وقد التزم هيجل بالمنهج الوحيد الذي ارتآه الطريق للحقيقة ، في كتابه (ظاهريات الروح) فبدأ بأبسط وجه للروح وأكثر بساطة وهو مرحلة الوعي المباشر ، ثم بين كيف تسير هذه المرحلة وتتطور بالضرورة حتى تصل إلى وجهة النظر الفلسفية ، بحيث يثبت سير المنهج ضرورة الوصول إلى هذه المرحلة الأخيرة ، لأن مرحلة المعرفة الفلسفية هي أغنى هذه المراحل من حيث المادة والتنظيم العضوي ، ومن ثم فهي تفترض مقدماً ، بمقدار ما تتخذ أمامنا شكل النتيجة ، وجود تكوينات عينية للوعي مثل : الأخلاق الفردية والإجتماعية ، والفن والدين ، وهذا يعني أن معظم الأسئلة والمشكلات التي نواجهها في فروع الفلسفة الهيجلية المختلفة[70] ، من فلسفة الطبيعة والروح ، والدولة ، والتاريخ والقانون والفن والدين والفلسفة الخ . . . نجدها في صورة مقولات بسيطة تتضح لأول مرة في المنطق الهيجلي .

ب ـ فلسفة الطبيعة أو علم الفكرة في الآخر

الطبيعة في نظر هيجل الفكرة في شكل آخرها ، التي تخرج من ذاتها لتنتقل إلى

= الروح ، حين تحدث عن الرياضيات في الجزء الذي يأخذ عنوان : « ضد الشكلية «Against Schematizing Formalism»

See: Hegel's Texts and .... p. 74.

(69) انظر هيجل : موسوعة العلوم الفلسفية ص 112 ـ 113 .

(70) المصدر السابق ، ص 115 .

الظاهر ، فحقيقة (الفكرة) في لحظة من لحظاتها قائمة في آخرها ، أي في الواقع أو في الطبيعة ، وذلك في أول مستوى من المستويات التي تجسد الفكرة نفسها فيها ، بيد أن الطبيعة ليست إلا لحظة لا بد للفكرة أن تتجاوزها لكي تهتدي إلى نفسها في فلسفة الروح ، وفي هذا السلب والصيرورة يتضح لنا التقدم الجدلي بأوضح ما يكون ، لأن الفكرة من حيث المبدأ هي سلب لذاتها من خلال كونها متخارجة في الطبيعة ، وهي متجسدة على اعتبار أن الطبيعة تعين للتخارج Determination of Externality وما تكشف عنه الطبيعة في تخارجها هذا ، هو الضرورة والعرضية ، وليس الحرية التي نلتقي بها في المنطق أو فلسفة الروح ، ويجب النظر للطبيعة على أنها نسق من المراحل الواحدة منها تنشأ عن الأخرى بفعل الضرورة ، بحيث نجد أن صيرورة الطبيعة هي اذن ارتقاء نحو الروح[71] .

وإذا كان هيجل قد حاول في المنطق أن يدرس الأفكار الخالصة أو المقولات ، وهدفه استنباط هذه الأفكار الخالصة بعضها من بعض ، مثل : استنباط فكرة العدم من فكرة الوجود بمعنى أن الوجود يحمل في طياته سلبه أو نفيه وهو العدم ، ولكن « في فلسفة الطبيعة لديه لا ندرس تجريدات عقلية ، وإنما أشياء موجودة بالفعل مثل المادة والنبات »[72] بينما في فلسفة الروح ندرس لديه الأشياء الفعلية الموجودة في العالم مثل المؤسسات البشرية كالأسرة والمجتمع والدولة والانتاج الفني والديني والفلسفي .

ولكن ليس معنى هذا أن هيجل ينتقل من المنطق « الأفكار » إلى الطبيعة « الأشياء » ، وإنما هو يستنبط فكرة الطبيعة وليست الطبيعة ذاتها بجوانبها الجزئية : « ليست فلسفة الطبيعة لدى هيجل ميتافيزيقا للطبيعة ، بل ميتافيزيقا لعلم الطبيعة ، أي ميتافيزيقا لمجموع المعرفة البشرية للطبيعة »[73] ، فهيجل حين يدرس أي شيء ، فهو لا يدرس الأشياء الجزئية ، وإنما يدرس الأفكار الكلية ، ولذلك فهو حين يدرس الطبيعة والروح والفن ، فلا يدرس الأشياء الجزئية في هذه الموضوعات ، وإنما يدرس فكرة الطبيعة أو فكرة الفن ، وهو يستنبط هذه الأفكار من الفكرة الشاملة ، ولهذا فهو يطلق على نسقه الفلسفي كله كلمة « الأفكار » ، أو المقولات الشاملة ، وهذا يعني أن إشارتنا لفلسفة الطبيعة عند هيجل تبين مدى الوحدة التي يتمتع بها فكر هيجل ، فمنهجه الجدلي

---

(71) Fuller (B.A.G.): A History of Philosophy, 3rd edition, Oxford & Ibh. Publishing Co., New Delhi, 1979, pp. 305- 306.

(72) ستيس : فلسفة هيجل ص 405 .

(73) جان هيبوليت : دراسات في ماركس وهيجل « مرجع سبق ذكره » ص 8 .

الذي التقينا بصورته ومضمونه في المنطق نلتقي بذات المنهج في فلسفة الطبيعة وفلسفة الروح ، فهو يستنبط الفكرة من الأخرى عن طريق السلب مثلما يستنبط فكرة المجتمع المدني من فكرة الأسرة ، وهذا يعني أن فكرة الأسرة تحوي في داخلها بالقوة فكرة المجتمع المدني .

والحقيقة أنه لا يمكن الحديث عن أي قسم من أقسام الفلسفة الهيجلية دون الحديث عن الكل ، فالكلية Totality مبدأ أساسي من مبادىء الفلسفة الهيجلية ، وإذا كان علم المنطق هو علم الكليات الخالصة ، فإن فلسفة الطبيعة ـ بمعنى ما ـ استمرار للمنطق ، وتكملة له ، مثلها مثل فلسفة الروح ، لأنه إذا كان المنطق يعكس الحياة الباطنية للعقل ، فإن فلسفة الروح تعكس في مراحلها التحققات المختلفة للعقل في المؤسسات الاجتماعية ، مثل : نتاجات الفن والدين والفلسفة ، ولذلك ففلسفة الطبيعة ليست منفصلة عن المنطق أو مقطوعة الصلة به ، وإنما هي جزء من الكلية الفلسفية الهيجلية التي تنتمي إليها ، والفرق بين المنطق والطبيعة يكمن في « أن المنطق يدرس المقولات وهو لون خاص من ألوان الكليات تتميز بأنها تنطبق على كل شيء ، فهي شاملة في مجال انطباقها ، أما فلسفة الطبيعة فهي تدرس كليات من نوع آخر ، كليات ليست مقولات ولكنها كليات لا تنطبق على كل الأشياء وإنما على بعضها »[74] بمعنى أن مقولات المنطق كليات خالصة غير حسية ، بينما كليات الطبيعة هي كليات حسية ، وعامل الحسية هنا يعني أن ما هو حسي جزئي وليست له صفة الكلية .

ويمكن القول أن الطبيعة نقيض الفكرة المنطقية مثلما الروح نقيض للطبيعة ، وبالتالي فالطبيعة ضد الفكرة ، أو الفكرة قد خرجت من ذاتها إلى الآخر ، أو حين تكون غربة ذاتية ، ويعتبر المكان Space هو الحد الأدنى للطبيعة ، أما حدها الأقصى أو نهايتها فهو انتقالها إلى عالم الروح والروح هو العقل ، أو هي الفكرة وقد عادت إلى نفسها . وهذا يعني أن مراحل الطبيعة التصاعدية تؤلف عودة الفكرة التدريجي إلى ذاتها واكتمال هذه العملية إنما يكون في الروح .

والتخارج هو السمة الأساسية لفلسفة الطبيعة لأنها تعتمد على المكان ، ولأن أجزاء المكان ليست أجزاء إلا بسبب أنها خارجية ، بمعنى أن بعضها يقع خارج بعضها الآخر ، و« هذا التخارج هو الصفة الجوهرية للمكان أو قل المكان هو التخارج »[75] ،

---

(74) ستيس : فلسفة هيجل ، ص 410 .

(75) المصدر السابق ، ص 425 .

وإذا كان هيجل يدرس تطور مراحل الطبيعة ، كما يفعل في فلسفة الروح ، فإن كل مرحلة تعقب الأخرى في نظام منطقي وليس في نظام زمني ، وهذا ما نجده في رصده لمراحل الفن أيضاً كما سيأتي ذلك فيما بعد .

والغاية عند هيجل في كل فلسفته سواء كان في التاريخ أو الروح أو الفن هي التحقق الفعلي للعقل أو للفكرة في العالم ، وهذه الفكرة تبلغ مداها في الإنسان ، لأنه هو الموجود العاقل ، وتمثل هذه المرحلة مرحلة عليا في الطبيعة حيث تتطور الطبيعة من الأليات أو الميكانيكا إلى الطبيعيات أو الفيزياء ، ثم إلى العضويات ، حيث نصل في نهاية المطاف إلى الإنسان أو الروح .

والواقع أن تفاصيل فلسفة هيجل في الطبيعة لها قيمة تاريخية فحسب ، ولهذا لا نجد لها تحليلات مستفيضة من قبل الشراح ، ويبدو أن هذا يرجع إلى أن هذا الجزء اعتمد على الحد الذي وصل إليه التطور العلمي في عصر هيجل ، وبالتالي فبعض المعلومات التي اعتمد عليها كانت خاطئة(*) .

ولقد عرضنا هنا إشارة لفلسفة الطبيعة عند هيجل لأنها تمثل جانباً عضوياً في مذهب هيجل ، و « ما لم نفهم الوظيفة التي تؤديها فلسفة الطبيعة والمركز الذي تشغله . . . فسوف يظل المنطق ، ومعه فلسفة الروح معلقاً في الهواء »(76) .

جـ ـ فلسفة الروح أو علم الفكرة وقد عادت إلى نفسها

إذا كانت الطبيعة هي نفي للفكرة ، وغربة الفكرة عن ذاتها ، فإن التحول من الطبيعة إلى الروح ، هو نفي النفي ، فإذا كانت الفكرة حبيسة في الطبيعة ، ففي الروح تتحرر من تلك العبودية وتصبح موجودة بوصفها روحاً حراً ، فتطور الطبيعة يعكس لنا العود التدريجي للروح من ضدها وهو المادة الصلبة ، وفي فلسفة الروح يتحول عمل الذات أو الفكرة إلى التموضع ، ولذلك فإن التطور في مجال الروح يختلف عن التطور في مجال الطبيعة ، فهو « في مجال الطبيعة نمو هادىء سلمي ، وهو في مجال الروح صراع

(*) في أطروحة لهيجل قدمها عام 1801 ، كان قد أثبت أنه لا يمكن أن توجد مسارات أخرى بين المشتري والمريخ ، وهو نفس العام الذي دحض فيه اكتشاف سيريس هذا الاثبات ، وهذا الحادث السيء قد جعل هيجل اكثر حذراً فيما بعد : فلقد خفف حملاته على نيوتن تخفيفاً متزايداً في شتى طبعات الموسوعة ، واخذ ينصح طلابه بأن لا يعدوا أطروحات علمية بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة .

انظر : رينيه سير : هيجل وفلسفته ترجمة نهاد رضا ، دار الأنوار ، بيروت ، بدون تاريخ ، ص 47 .

(76) ستيس : فلسفة هيجل : ص 429 .

قاس لا متناه للروح مع نفسها ، فما تكافح الروح من أجله بالفعل هو تحقيق وجودها المثالي »[77] ومهمة فلسفة الروح هي تعقب هذا التطور التدريجي خطوة خطوة ، وشرح شتى جوانبه المختلفة ، ولكن هذا التطور أو التقدم للروح ـ كالمنطق ـ مرهون هو الآخر بالتوسط أيضاً ، و « إذا كان التوسط في المنطق يتحقق من خلال التناقض والتقابل بين الحدود ، فإن فكرة الروح وتطوره تتحقق في التاريخ بتوسط الوعي والإرادة »[78] وهذه القوى ذاتها ـ الوعي والإرادة ـ تكون في البداية منغمسة في حياتها الطبيعية المباشرة ، وينصب كفاحها الأول وهدفها على تحقيق مصيرها الطبيعي فحسب ، « وهكذا تكون الروح في حرب مع نفسها ، وعليها أن تنتصر على نفسها بوصفها العقبة الرئيسية التي ينبغي عليها أن تقهرها »[79] ، وهذا يعني أن تناقض الإنسان مع الطبيعة من ناحية ، وتناقض الإنسان مع الإنسان من ناحية أخرى ، هو الفعل الذي تتحقق من خلاله كل التوسطات التي تسمح للروح بالتقدم والتطور .

لكن قبل أن نشير إلى المراحل العامة للروح علينا أن نشير إلى طبيعة الروح ذاتها تمهيداً للكشف عن الطرق التي تسلكها الفكرة في تعميق وعيها بذاتها الذي هو في الوقت نفسه تعميق لوعي الروح بذاته ، وقد تناول هيجل هذه الموضوعات الخاصة بفلسفة الروح في الجزء الثالث من موسوعة العلوم الفلسفية تحت عنوان « فلسفة الروح » «Philosophy of Mind» وفيها يهتم هيجل بتحديد مفهوم الروح ، وعلاقة الروح بالحرية وعلاقة المتناهي باللامتناهي . والواقع أننا إذا أردنا أن نتحدث عن الروح ، فالروح ليس شيئاً معطى يمكن فصله عن الأشياء ، بل أن الروح في حقيقته هو تاريخ الروح نفسه ، بمعنى « أن الروح سيتعرف على ذاته في كل شيء في السماء والأرض »[80] ، والروح دائماً فكر ، ولذلك كان الروح في البداية مجرداً وعاماً وكلياً وهو يحاول بلوغ وعيه بذاته ، ولهذا يبدأ بالأفكار المجردة ومنها ينتقل إلى ما هو أغنى وأكثر تعيناً ، ولذلك فإن حقيقة الروح ليست حقيقة خاصة بشيء ، وإنما تطور الحقيقة لا يكتمل إلا باكتمال فلسفة الروح ، وهذه الفكرة سبق أن أشرنا إليها ونحن بصدد الحديث عن مفهوم الحقيقة عند هيجل ، وكيف أنها مرتبطة بالنسق الفلسفي ، وبالتالي لا يمكن الحديث عن الحقيقة إلا

---

(77) هيجل : محاضرات في فلسفة التاريخ ترجمة د. إمام عبد الفتاح إمام ، الجزء الأول ، ص 140 .

(78) المصدر السابق ص 139 .

(79) المصدر السابق ص ص 139 ـ 149 .

(80) Hegel: Philosophy of Mind, trans. by W. Wallace, together with the Zusat 2 in Bouman's Text, trans. by: A.V. Miller. P. 1. Sec. 377.

بعد عرض النسق كله ، « لأن الحقيقة هي الكل »[81] ، والعقل الإنساني يبدأ بتأمل العالم محاولاً التعرف على ماهيته ، ولكن العقل يتخطى هذه البداية فيتبين أن ماهيته هي ماهية الموضوع ، وأن الموضوع ذات أيضاً ، وأن الكون كل واحد ، العاقل والمعقول ، الذات والموضوع فيه وجهان لحقيقة واحدة ، ولذلك يؤكد في تصدير الظاهريات ، « إننا نفهم الحق ونعبر عنه لا بوصفه جوهراً فحسب ، بل بوصفه ذاتاً بنفس القدر »[82] ، ويعتقد هيجل أن هذه العبارة هي خلاصة ظاهريات الروح ، وهذا يعني أن الفرد العضوي ينتج ذاته ، أي أن الروح ليست إلا ما تصنعه من ذاتها ، وهي تصنع من ذاتها ما تنطوي عليه ضمناً ، وهذا يبين لنا أن الروح بصفة رئيسية هي نتاج فاعليتها الخاصة ، وفاعليتها هي تجاوز المباشرة وسلبها والارتداد لذاتها ، وهذا يبين أن الحق لكونه ذاتاً ، لا يتم الوصول إليه دفعة واحدة ، وعلى نحو مباشر في صورة قضية ، إنه يتطور ويتعين عليه أن يمضي في تطوره عبر سلسلة من القضايا .

وإذا أردنا أن نتحدث عن المراحل التي تمر بها الروح ، فيمكن القول أن الروح في المرحلة الأولى يكاد يكون غارقاً في الطبيعة ، ولا يتميز عنها إلا بصعوبة باعتبارها آخر مواجهاً له مباشرة ، ولذلك يتخذ منه موضوعاً للتأمل ، وتحاول الروح أن ترد تخارج الطبيعة إلى ذاتها ، لكن هذا لا يزال يقع في حدود الوعي التأملي ، إذ أن الطبيعة تكون غير مدركة بعد على أنها تكسب وجودها من خلال الروح اللامتناهي ، ولذلك تظل الطبيعة عقبة أمام الروح ، أو تحديداً له يحول بينه وبين اللامتناهي أو المطلق ، ولذلك تظل الروح في هذه المرحلة متناهية .

وإذا قلنا أن الروح غير محدد ولا متناه ، فلا يعني هذا أن الروح خال من أي تحديد Limitation ، بل على العكس أن على الروح أن يعين نفسه ، وأن يضع لنفسه حداً حتى يصبح لا متناهياً ، لأن التناهي مدرك في اللامتناهي ، والحد في اللامحدود[83] ويمكن شرح هذه الفكرة ببساطة من خلال منطق هيجل الذي يرى أن وجود الأشياء هو عدم استقرار الشيء في حده ، لأن الوجود صيرورة مستمرة ، وكل حالة من حالات الوجود ينبغي تجاوزها ، فهي شيء سلبي ، تتخلى عنه الأشياء ، مدفوعة بامكاناتها الباطنة ، في سبيل حالة أخرى ، وهكذا ، ولذلك فإن تحليل المتناهي يكشف عن اللامتناهي ، لأنه

---

(81) د . زكريا إبراهيم : هيجل أو المثالية المطلقة (مرجع سبقت الاشارة إليه) ص 88 .

(82) Hegel's Texts and ...., p. 28.

(83) Hegel: Philosophy of Mind, P. 24. Sec. 386.

إذا تأملنا شيئاً والحالات التي يمر بها رغم أنه متناه سنجد أنها حالات لا متناهية ، فتحليل الأشياء المتناهية التي تفنى ، تصبح بفنائها شيئاً متناهياً آخر يكرر نفس العملية إلى ما لا نهاية و « هكذا فإن الفناء المستمر للأشياء هو ـ بنفس المقدار ـ سلب مستمر لتناهيها ، فهو اللامتناهي »[84] وهذا يعني ـ بصورة أخرى ـ أن اللامتناهي هو بعينه الدينامية الباطنة للمتناهي ، المتضمنة في معناه الحقيقي .

ولذلك نجد الروح في المرحلة الثانية متناهياً أيضاً ويسعى نحو اللامتناهي ، ويتحقق هذا عن طريق تجاوز حاجز الطبيعة ، والعودة للذات ، بحيث يصبح الوجود للذات مقصوراً على الكائن الواعي ، لأنه كموجود متناه يعيش عملية التحول اللامتناهية ، ولذلك نقول أن الوجود لذاته ليس حالة ، بل عملية ـ أو مسار ـ تستوعب الأحوال الخارجية وتندمج في الوجود الخاص للكائن الواعي ، ولذلك لا تصل الأشياء الطبيعية إلى وجود حر لذاته ، وإنما تظل وجوداً للآخر ، وتعتبر المرحلة الثانية انتقالاً من الفردي إلى الكلي .

أما المرحلة الثالثة في تطور الروح ، ففيها لا نلتقي بالمتناهي يقوم في مقابلة اللامتناهي لكي يعارضه ، بل نجد اللامتناهي هو القوة التي يرفع المتناهي نفسه بواسطتها ، ويتجاوز حالته الراهنة باستمرار إلى حالة أرقى ، مثلما نجد أن المتناهي هو السلب الذي يدفع اللامتناهي إلى التعين والتموضع في الانتاج الفني والديني والفلسفي . ولذلك يمكن القول أن البحث في الروح ينقسم إلى قسمين أساسيين : أولهما الروح المتناهي الذي ينقسم إلى الروح الذاتي والروح الموضوعي ، وثانيهما الروح اللامتناهي الذي نجده في المرحلة الثالثة في الروح المطلق ، ولكي نتعرف عليها لا بد من الإشارة إليها .

1 ـ الروح الذاتي

ومضمون هذه المرحلة هو العقل البشري منظوراً إليه نظرة ذاتية ، على أنه عقل الذات الفردية ، وقبل أن نشير إلى التقسيمات الفرعية لهذه المرحلة ، لا بد أن نبين أنه إذا كان الروح في هذه المرحلة ذاتياً ، فليس معنى هذا أن المرحلتين الأخريين لا ذاتيتين ، لأن كل المراحل ذاتية ، لأن حقيقة الروح هي أنها (أنا) أو (ذات) ، والمراحل الثلاث مستويات مختلفة (للأنا) ، و (للذاتية) ، والواقع أن العلاقة بين الأنا والذات اللتين

---

(84) هربرت ماركيوز : العقل والثورة (مرجع سبق ذكره) ص 138 .

يتصف بها الروح ، هي نفسها علاقة المتناهي واللامتناهي التي أشرنا إليها ، « فالأنا » يعبر عن الكلي من حيث هو تعبير عن النشاط الباطني للأنا الفردي ، وهو بهذا تعبير لامتناه ، وفي نفس الوقت يعبر هذا الأنا عن الأنا الجزئي أو الفردي الذي لا يمكن معرفة حياة للروح الكلي إلا به ومن خلاله ، ويمكن شرح هذه الفكرة ، فحينما أقول أنا أرى أو أسمع ، أضع كل شخص في موضعي ، وأستبدل أنا آخر بأناي الفردية ، وعندما أقول أنا ، أو هذا الفرد ، أقول بصفة عامة تماماً : كل الأنوات ، وأقول أن كل واحد هو ما أقول ، وكل واحد هو أنا هذا الأنا الفردي »[85] .

ويشرح هيجل في هذه المرحلة كيفية تمايز الروح داخل ذاته Distinguished وكيف يضع الأنا نفسه في تقابل مع نفسه «Sets itself over against itself» ويتخذ من نفسه موضوعاً لذاته[86] ، ويناقش هيجل هذه الأفكار من خلال ثلاثة موضوعات رئيسية هي : الأنثروبولوجيا(*) Anthropology وظاهريات الروح(**) Phenomenology of Spirit وعلم النفس(***) Psychology .

وهذه الموضوعات تبين لنا أن الروح الذاتي يظهر على مستويات مختلفة ، وهي فترات ضرورية في النمو الجدلي لتصور الروح ، ولذلك يميز هيجل بين الأنثروبولوجيا (علم طبائع الإنسان) ، وبين الوعي Consciousness أو الشعور (الظاهريات) ، وبين الروح (موضوع علم النفس) . هذا يعني أن هيجل يدرس هنا موضوعات علم النفس ، فيدرس وظائف عقل الفرد وملكاته من صورها الدنيا التي تتمثل في الغريزة والوجدان والإحساس إلى صورها كما تبدو في العقل والفهم والنشاط العملي[87] ، ولذلك فالموضوع ـ هنا ـ هو كل نطاق من العقل أو الروح منظوراً إليه من الداخل ،

---

(85) المرجع السابق ص ص 110 ـ 111 .

(86) Hegel: Philosophy of Mind, p. 11

(*) الانثروبولوجيا : مصطلح هيجلي خاص ، لا يعني دراسة تاريخ حضارة الإنسان وثقافته ، وإنما يعني ـ لديه ـ دراسة طبائع النفس البشرية من خلال ثلاثة أقسام هي : النفس الطبيعية The Physical Soul ، والنفس الشاعرة Th Feeling Soul ، والنفس المتحققة بالفعل The Actual Soul .

(**) هذه الكلمة تستخدم هنا بمعنى أضيق من معناها في ظاهريات الروح (1807) وهو هنا يطلقها على النفس التي تعاني الانقسام بين الذات والموضوع ويطلق عليها اسم الوعي ويسمى هذا الجزء بالظاهريات ، انظر ستيس : فلسفة هيجل ص 460 .

(***) لا يستخدم هيجل علم النفس هنا بمعناه التجريبي ، وإنما يقصد فلسفة الروح ، وهو ـ أي علم النفس ـ مصطلح خاص من مصطلحات الفلسفة الهيجلية .

(87) ستيس : فلسفة هيجل ص 440 .

بمعنى أنه لم يظهر نفسه في صورة خارجية على هيئة منظمات ومؤسسات اجتماعية كما يظهر في الروح الموضوعي ، الذي يدرس الأسرة والدولة والقانون وقواعد السلوك والأخلاق .

2 ـ الروح الموضوعي

تبدأ الروح في هذه المرحلة الخروج من ذاتها إلى الآخر ، فإذا كانت الفكرة بصفة عامة تصبح في تخارج Externality ، بمعنى أنها تخلق عالماً موضوعياً خارجياً وهو العالم الروحي ، الذي يظهر في التنظيمات والمؤسسات الروحية مثل تنظيمات الأسرة والدولة ، والأخلاق ، ويطلق هيجل على هذه المؤسسات « تنظيمات موضوعية لأنها موضوعات خارجية عن الذات » ، « ولكنها متحدة كذلك في هوية واحدة مع الذات أو الأنا الخارجية لأنها ليست إلا تموضعاً لذاتي أنا ، صحيح أنها ليست تموضعاً لذاتي الفردية بوصفي فرداً جزئياً خاصاً . . . ولكنها تموضع لذاتي الكلية ، لعقلي ، للعنصر المشترك مع البشرية كلها ، أعني هي تموضع للروح الكلية للإنسان »[88] ، فقوانين الدولة مثلاً تجسد الحياة العقلية الكلية للمجتمع ، ولهذا فهي موضوعية وروحية أيضاً .

ويتحدث هيجل عن الروح الموضوعي من خلال حديثه عن القانون وقواعد السلوك والحياة الأخلاقية ، وإذا كان هيجل يناقش في الروح الذاتي ، الذات الفردية ذات الطابع الكلي العام ، فإنه يدرس هنا الذات الكلية حين تتموضع في مؤسسات موجودة في الواقع ، فهو يدرس الأسرة ، وينتقل منها إلى دراسة الأمة ، والأمة لا تنشأ إلا نتيجة للصراع بين الجماعات أو الأفراد المتنازعين واتفاقهم على مصلحة موضوعية مشتركة ، ويتم هذا عن طريق الوعي الذي يحقق هذا الاندماج ويطلق عليه هيجل « روح الأمة Volk Geist » وهنا تظهر الدلالة العينية للفظ التوسط في الروح الموضوعي ، حيث يجعل الأفراد المتنازعين يعملون لمصلحة الكل ، ونشاط التوسط هو نشاط العمل ، الذي ـ عن طريقه ـ يتغلب الإنسان على الإغتراب بين العالم الموضوعي والعالم الذاتي ، ويحول الطبيعة إلى وسيط ملائم لنموه الذاتي . . . « فعندما تتشكل الموضوعات بواسطة العمل تصبح جزءاً من الذات التي يمكنها التعرف فيها على حاجاتها ورغبتها الخاصة »[89] ، ويتحول الفرد عن طريق العمل إلى كلي ، لأن العمل بطبيعته نشاط كلي ، يجعل نتاج الفرد قابلاً للتداول بين الأفراد جميعاً .

---

(88) المصدر السابق ، ص 437 .

(89) هربرت ماركيوز : العقل والثورة ، « مرجع سبق ذكره » ص 87 .

وحين يصبح الإنسان قادراً على حل مشكلاته جميعها بالاعتماد على العقل وحده ، فإنه حينذاك يصبح قادراً على تحمل مسؤوليته ووعيه الذاتي وتحمل مسؤولية الآخرين أيضاً ، وهذا الوعي الذاتي المطلق هو الروح المطلق .

3 ـ الروح المطلق

وهو اتحاد الروح الذاتي والروح الموضوعي ، وفي هذه المرحلة تصبح الروح حرة حرية مطلقة ، وتمثل الروح البشري على نحو ما يتجلى في الفن والدين والفلسفة ، حيث تدرك الروح أن الفلسفة في آخر مراحلها هي الحقيقة الواقعية كلها ، ولأن في الفلسفة تكتمل عودة الفكرة إلى نفسها ، ولأن الإنسان صاحب الفكرة هو أقصى تجل للفكرة في العالم ، والتطور في الروح المطلق ـ كما هو الحال عند هيجل ـ تطور منطقي وليس زمنياً ، بمعنى أن الدين مرحلة أعلى من الفن ، والفلسفة أعلى من الدين لديه . ونلاحظ أن الروح المطلقة هي في البداية روح أمة بوجه عام ، ولكن هذه الروح لا تتحقق تحققاً كاملاً ، ولا توجد في شكلها الصحيح ، إلا حين تمارس نشاطها الحقيقي ، أي في الفن والدين والفلسفة ، وذلك لأن مجالات الثقافة هذه هي الحقيقة الواقعة في صورتها النهائية ، وهي عالم الحقيقة القصوى ، فالذهن الخالص ـ عند هيجل ـ لا يحيا إلا في الفن والدين والفلسفة ، ولهذه المجالات الثلاثة كلها مضمون واحد بأشكال مختلفة .

« والواقع أن فلسفة الروح ، بل ومذهب هيجل بأكمله ، إنما هو تصوير للعملية التي يصبح بها الفردي كلياً ، ويتم بواسطتها إقامة الكلية »[90] على أساس أن الحقيقة النهائية عند هيجل هي الكلية ، ولذلك يجعل من الفلسفة علم التصورات الكلية .

ويمكن القول بأن للروح المطلق ثلاث درجات ، أولها الفن وأوسطها الدين ، وأسماها الفلسفة ، أو المعرفة المطلقة ، والفن يعتبر عند هيجل أولها لأنه تعبير عن الحقيقة ويتخذ شكل التمثيل الحسي ، بينما الفلسفة أكمل تعبير عن الحقيقة ، لأن الفكر هو الوسيط الذي تحيا فيه حقيقتها المطلقة ، بينما يقع الدين في منزلة وسطى لأنه يعتمد على التشبيهات الرمزية وبعض الصور الحسية ، والواقع أن الفن والدين يتداخلان عند هيجل كثيراً كما سنلاحظ فيما بعد عند عرض رؤيته في الجمال والفن ، ويتضح هذا في دراسته للديانة الجمالية عند اليونان ، حيث ظهر الدين في ثوب فني ، ولذلك فقد اتخذ التعبير عن الآلهة في الفن اليوناني صورة حسية ورمزية ، ولذلك يقول هيجل في فلسفة

---

(90) المرجع السابق ، ص 97 .

الروح « فقد كان الآلهة اليونانيون - في البدء - مجرد تمثلات للحدس الحسي أو التفكير القائم على الصور ، إذ لم يتحقق إدراك فكري لهم ، ذلك أن وسيط الإحساس لا يستطيع الكشف إلا عن جملة الأشكال ، في حين تظل الوحدة المشتملة على كل تلك الأشكال قوة غير متعينة وغريبة في مقابل الآلهة جميعاً »[91] وكما هو الحال في كل مراحل فلسفة الروح ، إن كل مرحلة تتصاعد تدريجياً لتفضي في النهاية إلى المرحلة التي تليها ، كذلك - في رأي هيجل - يفضي الفن في تعبيره عن الحقيقة إلى الدين ، حيث يكشف لنا الفن عن نوع من التناهي في العمل الفني ، يجعل المرء مدفوعاً لتجاوز ما في الخبرة الجمالية من نقص إلى خبرة أرقى تنطوي على الخبرة الجمالية وتستوعبها في خبرة أكمل ، وهذه الخبرة الجديدة هي الخبرة الدينية .

ومثلما نتدرج في الفن ، نتدرج في الدين أيضاً الذي يبدأ بصورة مجردة ، وحسية في تصوره لله وللروح بشكل عام ، حتى يصل إلى المسيحية التي يعتقد هيجل أنها أكمل تعبير عن هذه المرحلة ، ويرى أن كل الديانات الأخر تنتمي لمرحلة ما قبل المسيحية ، ويتضح في هذا مدى تأثر هيجل بالدين وبالفكر الديني في عصره ، وهو حين يدافع عن المسيحية يدافع عن مبدأ رئيسي من مبادىء الحضارة الغربية ، ولكن على الرغم من أن ديانة الوحي ، أو الديانة المطلقة وهي المسيحية تعبر عن الحقيقة المطلقة عند هيجل ، فإن هذا التعبير يظل ناقصاً ، لأن التعبير الذي تقدمه الخبرة الدينية يظل مستنداً إلى لغة الصور والرموز مما يحول بينه وبين أن يصبح تعبيراً تاماً عن الحقيقة ، ولذلك ننتقل من الخبرة الدينية إلى الفلسفة أو المعرفة المطلقة ، حيث يستطيع الفكر أن يعبر عن نفسه بلغة التصورات والمفاهيم ، وإذا كان الدين نفياً للفن ، فإن الفلسفة هي نفي نفي ، حيث يتم الوصول إلى أسمى تعريف للمطلق وهو : « أن المطلق ليس روحاً فقط ، وإنما هو الروح المتجلي لذاته بصورة مطلقة »[92] .

(The highest definition of the absolute is that it is not merely mind in general but that it is mind which is absolutely manifest to itself).

وهذا يعني أن الحقيقة التي تميز الفلسفة عن الفن والدين ، هي أن الوعي في مستوى الروح المطلق ، قد تجاوز كل الأشكال الأخر ، وأصبح يعيش خبرة جديدة هي تأمل الذات لذاتها ، وليس لأي موضوع آخر ، فالخبرة الجمالية ، والخبرة الدينية ، لم

---

(91) Hegel: Philosophy of Mind, p. 20, Sec. 384.

(92) Ibid: p. 92.

تتحقق بذاتها تحققاً تاماً وكاملاً ، إنها تعبر عن الحقيقة بلغة التمثلات الحسية والصور الرمزية التي هي في حد ذاتها عائق يحول دون التعبير عن الحقيقة من خلال التصورات والمفاهيم ، ولذلك فالفلسفة مرحلة ضرورية لترقي الروح في درجاته التصاعدية ، وهي آخر نقطة بوسعه أن يصل إليها ، حيث تتحول الأشياء إلى أفكار ، لأن جوهر الروح المطلقة ـ في هذه المرحلة الأخيرة ـ هو تحويل الأشياء إلى الحقيقة ذاتها ، بدلاً من التوقف عندها في مرحلة الفن أو مرحلة الدين[93] .

تعقيب

نتبين مما سبق موقع الفن من فلسفة هيجل بشكل عام ، بعد أن أشرنا إلى أقسام الفلسفة الهيجلية ، وبينا أن الفن ينتمي للروح المطلق ، ويبين هذا أن الفن جزء من التركيب الجدلي العام الذي يعرضه هيجل لمسيرة الوعي البشري نحو الحقيقة ، وجزء ومرحلة من مسار الروح المطلق ، ولذا يجدر أن نجمل أهم الأفكار الأساسية عن الحقيقة التي هي لب الفلسفة الهيجلية ، وهي أيضاً غاية الفن والجمال لديه ، والتي عرضها هيجل في تصديره لظاهريات الروح ، حتى أنه يبدو لنا أن الهدف الحقيقي من هذه المقدمة هو التعريف بالحقيقة المطلقة كما تتبدى في نهاية المطاف للروح المطلق في الفلسفة ، فبدأ هيجل ظاهريات الروح ـ كما بدأ موسوعة العلوم الفلسفية ـ بتحليل نقدي للتيارات الفلسفية في نهاية القرن الثامن عشر ، وعرض تصوره للفلسفة وللحقيقة الفلسفية ، وبين أنه يختلف مع الفلاسفة السابقين عليه في أنهم كانوا يفصلون بين المعرفة والوجود ، بينما ـ عند هيجل ـ الحقيقة الفلسفية هي نوع من الوجود ، بالإضافة لكونها نوعاً من المعرفة ، وهذا يعني أن العلاقة بين أي موجود وحقيقته هي أيضاً علاقة موضوعية متعلقة بالأشياء ذاتها ، ويضرب هيجل مثالاً لفكرته يشرح فيها التقابل بين الحقيقة الفلسفية والحقيقة الرياضية التي أشرنا إليها، فبين أن ماهية المثلث القائم الزاوية هي أن أضلاعه تجمعها تلك العلاقة التي تنص عليها نظرية فيثاغورس، ولكن هذه الحقيقة تقع خارج المثلث ، بمعنى أن البرهنة على النظرية هي عملية تقوم بها الذات العارفة ، أي أن الحقيقة الرياضية توجد خارج المثلث في الذات العارفة ، ومن ثم فإن هذه الموضوعات الرياضية هي كيانات خارجية تفتقر إلى الحقيقة والماهية ، أما موضوعات الفلسفة فإنها ترتبط بحقيقتها في علاقة داخلية وثيقة ، ويؤكد هيجل هذا عن طريق أن

---

(93) Ibid: p. 12 Sec: 381.

يضرب مثالاً بالإنسان الذي هو موضوع الفلسفة ، فطبيعة الإنسان تقتضي الحرية ، والحرية شكل من أشكال العقل ، فهذا المبدأ المتداول هو الهدف الباطن للإنسان ، والبرهان عليه يكون من خلال تاريخ الإنسان ذاته ولذلك فهو يقول في تصدير الظاهريات : « أن الفلسفة ، من ناحية أخرى ، لا تدرس التعينات أو التحديدات غير الجوهرية بل تدرس التعينات بقدر ما تكون منطوية على الجوهر ، فعنصرها المكون ومحتواها ليس المجرد أو غير الواقعي بل الواقعي أو الفعلي الذي يضع ذاته ويحيا في ذاته أي الوجود القائم في تصوره الشامل »[94] .

وهذا يؤكد أن هناك علاقة وثيقة بين الحقيقة والوجود ، وهذه العلاقة هي التي تميز المنهج الفلسفي عند هيجل ، ولذلك فهو يرى أن الحقيقة الرياضية يمكن أن تدرك في قضية واحدة ، وتكون هذه القضية صحيحة ونقيضها باطلاً ، أما في الفلسفة الهيجلية ، فإن الحقيقة عملية فعلية لا يمكن إدراكها في قضية واحدة ، لأنه لا توجد في الفلسفة قضية واحدة صحيحة بمعزل عن الكل ، ولهذا فمقر الحقيقة ليس القضية كما هو الحال في الفلسفة والمنطق التقليديين ، وإنما النسق الفلسفي بكله وليس جزءاً منه .

ونقطة البداية هي تحليل تجربة الحياة اليومية وسلبها ، لأن الحياة اليومية تغرق الإنسان في الجزئي بينما الكل هو الحقيقة The true is the whole[95] ولذلك ينقد هيجل الموقف الطبيعي والتفكير العلمي التقليدي اللذين ينظران إلى التجربة بمفهومها المعملي بوصفها هي نقطة البداية الإيجابية لقيام العلم لديهم ، وهذا النقد والتفنيد الذي سبق أن عرضناه يعني أنه ضد كل رأي يقصر الحقيقة على الجزئي .

وقد لخص د . فؤاد زكريا فهم هيجل لمشكلة الحقيقة ، فقال : أن أساس فهم هيجل لمشكلة الحقيقة هو الفهم الخاص للحكم . . . فالحكم هو المظهر الأول لفاعلية الذهن ، والحكم لا يقف بمعزل عن سائر مظاهر المعرفة في الذهن ، وإنما هو يتداخل في كل هذه المظاهر ، بحيث لا تكون المعرفة الإنسانية ـ في نهاية الأمر ـ إلا سلسلة متصلة من الأحكام ، ومعنى ذلك أن الذهن لا يتعامل مع عناصر غريبة عنه ، أو مضادة له ، وإنما يتعامل مع نفسه على الدوام[96] ، وفي هذا الفهم يؤكد هيجل على أهمية عنصر التفسير في ادراكنا لكل واقعة ، فالوقائع لا تنفذ إلى الذهن إلا من خلال تفسيره لها .

---

(94) Hegel's Texts, p. 70.

(95) Hegel's Texts and ...., p. 32.

(96) د. فؤاد زكريا : مشكلة الحقيقة ، رسالة دكتوراه ، مخطوطة جامعة عين شمس 1956 ، ص 51 .

والذهن ـ في هذا ـ خاضع لطبيعته الخاصة التي تشكل الواقع ، وتضفي عليه صورتها ، أي أن ما ندركه من الوقائع ليس إلا ما تنطوي عليه من عنصر عقلي . والحقيقة عند هيجل لا تكون مباشرة ، أو متعلقة بوقائع منفصلة ، بل هي نسق من الأحكام ، فلا بد أن تكون الحقيقة في النسق كله وليست صفة تطلق على مكوناته كل على حده ، ولذلك فلا بد أن يكون الواقع كلا ذا دلالة ، لكي يكون قابلاً لأن يتصور بالفكر .

« ومعنى أن يكون الواقع كلياً هو أن يتصف بأنه نسق مترابط ، بحيث يتضمن كل عنصر من عناصره بقية العناصر المكونة له ، وتتحدد طبيعة كل عنصر تبعاً لمساهمته في الكل الذي يشارك في تكوينه ، وأن يكون في حركة وسعي دائبين »[97] .

وإذا كان هيجل يضع للفلسفة غاية هي المطلق ، فمعنى هذا أن معيار الحقيقة ـ لديه ـ ليس معياراً سكونياً Statique ، بل حركة دائمة مسترشدة بهذا المطلق . ولهذا نجد نزوع المعرفة الدائم إلى المطلق ، والحقيقة العليا هي مجموع ما يوجد ، والغاية الأخيرة له ، وهي الكلي في أي مظاهر تحققه ، أي الروح ، ويتبدى الروح في مظاهر عديدة ، ويكشف عن نفسه في مجالات مختلفة ، في كل ما يوجد ، ولكن أي نسق جزئي لا يكون هو الحقيقة ، ومن هنا فإن الحقائق تتفاوت في الدرجة ، لأن الحقيقة لا تكون مطلقة ، مثلما أن البطلان لا يكون مطلقاً ، فكل حقيقة يشوبها بطلان .

---

(97) المصدر السابق .

الفصل الثاني

اسس فلسفة الحضارة عند هيجل
(الثقافة والاغتراب)

تمهيد

نبدأ في هذا الفصل بدراسة أسس فلسفة الحضارة عند هيجل من خلال ظاهريات الروح ، ومحاضراته في فلسفة التاريخ ، وذلك لارتباط الحضارة بجماليات هيجل ، ولأن الحضارة ـ لديه ـ تبين لنا الدور الذي يلعبه الفن في التاريخ البشري ، وفي تجربة الوعي البشري أيضاً ، ويحاول هذا الفصل من خلال عرضه لفلسفة تاريخ الحضارة عند هيجل ، أن يعرض لجماليات هيجل كما تظهر في كتاباته الاخر ، لا سيما في ظاهريات الروح ـ حين كان الفن متحداً مع الدين ـ وفلسفة الدين ، وفلسفة التاريخ ، فكما هو معروف ، ان هيجل لم يقدم رؤاه في الفن والجمال في كتابه الرئيسي « الاستطيقا » ـ الذي نتعرض له ونحلله بشكل أساسي في هذا البحث ـ فحسب ، وإنما قد أشار إلى الفن في « فلسفة الروح »[1] ، حين تحدث عن الروح المطلق وعن الفن والدين والفلسفة كأشكال مختلفة للحقيقة الواحدة ، ولكن الفرق بين تناول هيجل للفن في كتابه « الاستطيقا » ، وبين تناوله في كتبه الأخر ، أنه يعرض للفن في كتابه الرئيسي بشكل تفصيلي يكشف لنا عن طريقه عن الخصائص النوعية للفن والجمال ، بينما في كتبه الأخر ، يعرض للفن كجزء من نسق مقومات الحضارة الإنسانية جنباً إلى جنب الدين والثقافة ، ويتضح هذا حين يتحدث هيجل عن الديانة الجمالية في اليونان .

والحقيقة أن الطابع العيني للفلسفة الهيجيلية هو الذي حدا بنا إلى أن نبدأ بالكل

(1) See: Hegel: Philosophy of Mind, Sec. 556 to Sec. 563, p. 293.

في الفن ، أي بالجوانب الكلية الحضارية التي ارتبط بها الفن ، قبل الحديث عن الجوانب النوعية الخاصة في الفن ، فإذا كان الفن وتاريخه جزءاً من التاريخ الكلي للإنسانية فلا بد أن نعرض لهذا التاريخ وطبيعته ، قبل أن نعرض لتاريخ الفن ، لا سيما « أن كلمة التاريخ عند هيجل لا تعني التاريخ السياسي وحده بالمعنى الخاص ولكنها تعني الحضارة الإنسانية بكل مقوماتها »[2] .

ويستند هيجل في تفسيره للحضارة إلى الروح «Geist» ، ولذا فهو يبدأ محاضراته في فلسفة التاريخ بتحديد طبيعة الروح[3] ، وإذا كنا في الفصل السابق قد أشرنا إلى الحقيقة وعلاقتها بالنسق الفلسفي ، فإن الحقيقة هنا ، في الروح الموضوعي في الظاهريات وفي فلسفة التاريخ ، ترتدي رداء الزمنية ، بمعنى أن التاريخ هو حقيقة الروح والروح هو حقيقة التاريخ ، « وكلمة الروح عند هيجل تشير إلى المطلق بوصفه وعياً وعقلاً »[4] وتختلف بذلك عن الطبيعة التي ليس لها تاريخ ، بينما الروح وحده هو الذي له تاريخ ، لأن له ماضياً ، وله مستقبلاً يتضح في الصيرورة Becoming ، ولذلك كان الزمان والتاريخ من أهم المقومات الأساسية للروح الذي يتجلى في الوجود ، وهكذا يعرف هيجل الروح بالتاريخ ، والتاريخ بالروح ، بمعنى أن الروح لديه هو الكلية التي تتجلى في عينية التاريخ ، وإذا كان التاريخ الإنساني في حقيقته هو سعي وتقدم نحو الحرية ، فإن ماهية الروح هي الحرية ، « وكل صفات الروح لا توجد إلا بواسطة الحرية ، وأنها كلها ليست إلا وسيلة لبلوغ الحرية »[5] . وهذا ما أكده هيجل مراراً في أكثر من موضع من كتاباته المختلفة ، ويرى أن العالم الذي يتمثل فيه الروح ليس العالم المادي ولكنه عالم التاريخ الإنساني ، ولذلك فإن ظاهريات الروح ليست تاريخاً للعالم فحسب ، ولكنها تأريخ للوعي وتأريخ للإنسانية ، وإن كان كلٌ منهما يرتبط بالآخر ، لأنه يرى أن تاريخ الإنسانية هو تاريخ الوعي بذاته وتاريخ التحرر[6] ، وهذا يعني أن هيجل يربط المسار الابستمولوجي للوعي الذاتي (من اليقين الحسي إلى العقل) ، بالمسار التاريخي للبشر (من العبودية إلى الحرية) ، وهذا ما أعطى لفلسفته الطابع العيني

(2) د. نازلي إسماعيل : الشعب والتاريخ هيجل ، ص 159 .
(3) هيجل : محاضرات في فلسفة التاريخ ترجمة د. إمام عبد الفتاح ، «سبقت الاشارة إليه» ص 83 ـ 84 .
(4) د. نازلي إسماعيل : المرجع السابق ، ص 120 .
(5) هيجل : محاضرات في فلسفة التاريخ ، ص 84 .
(6) ر.ج. كولنجوود :فكرة التاريخ ، ترجمة محمد بكير خليل ، لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة 1968 ، ص 211 .

الواقعي ، فهو يرى أن أحوال الوعي وأشكاله تظهر لنا على صورة وقائع تاريخية وموضوعية ، والانتقال الذي نلمحه عند هيجل من التحليل الفلسفي إلى التحليل التاريخي هو - في حقيقة الأمر - تحقيق للطابع التاريخي للتصورات الفلسفية الأساسية ، وبرهنة على هذا الطابع ، فكل التصورات الفلسفية لديه تنطوي على مراحل تاريخية فعلية في تطور البشرية وتعبر عنها ، وهيجل حين يدرس التاريخ ، فإنه يسعى للكشف عن جذوره الحقيقية في عالم الإنسان ، ولذا فهو يدرس الإنسان بكل سماته الحضارية ، التي تشمل الثقافة ، والأخلاق والقانون والدين والفن ، وهذا ما سوف يتضح حين نتعقب رحلة الروحي الموضوعي واغترابه بين الوجود لذاته ، وبين الوجود في ذاته ، والذي يبقي الإنسان في حالة توتر دائم تدفعه لحل التناقض بين الكلي والفردي ، عن طريق تموضع عمل الإنسان الفردي في نتاج موضوعي ، يصبح جزءاً من نتاج المجتمع الكلي ، ويعتبر هذا الفصل بمثابة الأساس الأنطولوجي والمعرفي لجماليات هيجل ، الذي أشار إليه هيجل في كتابه « الاستطيقا » حين بين الدور الذي تلعبه الفلسفة في حل التناقض المزدوج الذي يجد الإنسان نفسه فيه .

مفهوم الحضارة عند هيجل وارتباط هذا المفهوم ببناء ظاهريات الروح

إذا تأملنا التعريفات المختلفة لكلمة « الحضارة Civilization » في أدبيات الفكر المعاصر(*) ، سنجد أنها مرتبطة بكلمات أخر مثل الثقافة والمدنية ، ولكن هذه الكلمة

(*) يرتبط مصطلح الحضارة بمصطلح الثقافة Culture ، وهناك تعريفات مختلفة لكلمة الحضارة تبعاً للفترة التاريخية ، فلقد اكتسبت هذه الكلمة معناها الفكري في أوروبا في القرن الثامن عشر . والمعنى العام لهذه الكلمة هو « جملة مظاهر الرقي العلمي والفني والأدبي التي تنتقل من جيل إلى جيل في مجتمع أو مجتمعات متشابهة ، وهناك حضارات قديمة وأخرى حديثة ، والحضارات متفاوتة فيما بينها ولكل حضارة نطاقها وطبقاتها ولغاتها » - (انظر د. مجدي وهبة : معجم مصطلحات الأدب ص 70) . ولكن المعاجم الأخرى ذات الطابع الفكري والاجتماعي ترى أن الحضارة هي مجموع الجوانب المادية في حياة الأشخاص والمجتمعات ، وبالتالي تميز بين كلمة الحضارة وكلمة الثقافة Culture ، على أساس أن الثقافة تعبر عن الجوانب الفكرية والروحية في حياة المجتمعات ، واكتسبت كلمة ثقافة هذا المضمون في ألمانيا على وجه الخصوص ، وصارت موازية لتصور عام لتاريخ البشرية الذي اعتبر درجات التقدم الفكري معياراً أساسياً للتميز بين مراحل تطوره ، أما الجانب المادي في حياة الأشخاص والمجتمعات فقد أفرد له الفكر الألماني كلمة « حضارة » ، وعلى هذا فإن ما يقصده هيجل بكلمة الحضارة هي الثقافة ، لأنه يركز على الجانب الروحي ، ولا يفصل الجوانب المادية مستقلة عن حياة الإنسان الروحية ، وهذا ما يتضح لنا في ظاهريات الروح ، حين يتتبع مسيرة الروح الموضوعي التي تتجسد في أشكال مادية واجتماعية وثقافية مثل الأسرة والمجتمع والدولة ، والواقع أن هيجل حين يأخذ الحضارة بمعنى الثقافة الروحية فانه متأثر في ذلك بالنزعة الرومانتيكية ، التي كانت أحد المصادر التي

تتخذ طابعاً خاصاً لدى هيجل ، إذ ترتبط بنسقه الفلسفي ، وبروح الشعب الذي تعبر عنه ، وإذا كان المقصود من كلمة الحضارة الجوانب المادية ، والمقصود بكلمة الثقافة هو الجوانب الروحية في حياة الأشخاص والمجتمعات ، فإن هيجل ـ وفق هذا المعنى ـ يستخدم الحضارة بالمعنى الذي نستخدمه لكلمة الثقافة Bildung ، والسؤال الذي يطرح نفسه هنا ، إذا كان هيجل يعني بكلمة « حضارة » الثقافة بمفهومها الروحي ، فأين وردت هذه الكلمة لديه وماذا تعني ؟

وردت كلمة الثقافة عند هيجل في « محاضراته في فلسفة التاريخ » ، وفي « ظاهريات الروح » ، ففي محاضراته في فلسفة التاريخ وردت في الجزء الخاص الذي يتحدث فيه هيجل عن المسار التاريخي للبشرية ، حيث يبين لنا أن التاريخ الكلي للبشرية يكشف لنا عن تطور الوعي بالحرية من جانب الروح ، وما يترتب عليه من تحقق فعلي لهذه الحرية ، والتطور الذي يقدمه هيجل في هذا الجزء هو تطور منطقي ، وليس زمنياً ، بمعنى أن الفكرة الشاملة Notion هي أساس التطور في التاريخ والفن ، وكل مرحلة من مراحل التطور لها مبدؤها الخاص بها ، ولذلك فهو يقول : « وهذا المبدأ في التاريخ هو خاصية الروح ، هو العبقرية القومية الخاصة بأمة من الأمم . وداخل حدود هذه الخاصية تعبر روح الأمة ، في تجليها العيني ، عن كل جانب من جوانب وعي الأمة وإرادتها ، أي عن النطاق الكامل لتحققها الفعلي »[7] بمعنى أن هيجل يرى أن دين أي أمة ، ونظامها السياسي وأخلاقها ، وتشريعها وعلمها وفنها ، كل هذا يحمل الطابع المميز لأمة من الأمم ، وهو ما نطلق عليه السمات الحضارية لأمة من الأمم أو شعب من الشعوب ، ولذلك فلكل شعب مبدأ خاص تظهر آثاره واضحة في سمات النتاجات الفعلية ، وعلى

= تشكل روح العصر الذي كان يعيشه هيجل ، ولذلك فالمعنى الشائع لكلمة الحضارة بعيد عما يقصده هيجل ، والحقيقة أن الالتباس الذي بين كلمة حضارة وثقافة ، والتفرقة بينهما ، يرجع إلى أن المصطلح العربي الذي يستعمل في مقام التحدث عن المدلول الاجتماعي أو العام للثقافة هو مصطلح الحضارة ، بينما يشير لفظ المدنية إلى الجوانب المادية والتكنولوجية في أي مجتمع . لمزيد من التعريف بمفهوم الحضارة كمصطلح فكري واجتماعي أنظر :

ـ أحمد حمدي محمود : الحضارة ، كتابك ـ دار المعارف ـ القاهرة 1977 .

ـ الطاهر لبيب : سوسيولوجيا الثقافة . معهد البحوث والدراسات العربية 1978 ص 8 ـ 9 .

ـ ت . س ـ إليوت : ملاحظات نحو تعريف الثقافة : ترجمة د. شكري عياد، الدار القومية للكتاب ، القاهرة .

(7) هيجل : محاضرات في فلسفة التاريخ (الترجمة العربية) ص 153 .

هـذا فإن تحليـل هيجل الحضـاري لأي أمة ينصب عـلى تحليل الإنتـاج الثقافي والـروحي لها[8] .

ولذلك فالتاريخ الكلي لديه يبـدأ مع الحضـارات التي عرفت الـدولة ، التي تجمـع الـذاتي والموضـوعي من خلال أشكـالها الثقـافية ، فتشكـل الدولـة بقوانينهـا وتنظيـماتهـا ومؤسساتها الشكل الذي تتخذه الروح في تحقيقهـا الكامـل في الوجـود ، ولذلـك يستبعد هيجـل من التاريـخ الشعوب البـدائية التي لم تعـرف الدولـة ، ويجعلهـا مـرحلة مـا قبـل التاريخ ، والدولة هنا تقوم على مقومات الحضارة لأي شعب من الشعـوب وهي الدين ، والأخلاق ، والقانون ، والفن ، وهذه المقـومات هي التي تـظهر خصـائصها النـوعية في الثقافة الكلية لأمة ما .

ويرى هيجل أن ثقافة أي شعب من الشعوب هي التي تقدم لنا الجانب الكـلي لهذا الشعب ، هذا الجانب الذى يحدد لنا الفروق الحقيقيـة بين شعب وآخـر ، وللثقافـة ميزة عند هيجل في أنها ذات طابع صوري بمعنى إذا كانت الفلسفة تضفي عليه طابع الكلية ، فإن الثقافة تقدم لنا هذا الطابع الكلي في صورة تستمد شروط وجودهـا من الواقـع العيني الجـزئي ، فالتصـور الفلسفي لأمة مـا يمكن تحليله عن طريق الثقـافة إلى عـدد كبـير من التصورات ، ويمكن أن يوضح هذا إذا أردنا أن نحلل فكرة « الواحد» التي ستند إليها الفكر الصيني بوصفها أساساً له ، يمكن تحليلها في أشكال الثقافة إلى تصـورات تظهـر في الفن والأخلاق والشريعة الصينية ، ولذلك فهو يبين أنه يمكن عن طـريق الفكر الإشـارة إلى موضوع يحوي في باطنه مغزى عينياً واسعاً ، بكلمة واحدة ، من خـلال تصور واحـد بسيط ، بينما تمكننا الثقـافة من إبـراز هذا الـثراء الداخـلي من خلال الإنتـاجات الفعلية لـلإنسان في ميـادين العلـم والفن ، ولذلـك يمكن القول ـ عـلى حد تعبـير هيجـل ـ « أن الثقافة بصفة عامة تجهز بالفعل الأدوات التي تشيـد بها الفلسفـة صرحها »[9] ، وكـذلك الدولة من ناحية أخرى تساهم في ظهور الأشكال الثقافية المختلفـة مثل الفنـون ، « ففي ارتباط الناس بعضهم ببعض داخـل الدولـة تكمن ضرورة الثقافـة الصوريـة ، وبالتـالي ظهـور العلوم ، والشعر(*) ، والفن الـراقي بصفة عـامة ، ذلـك لأن الفنون التي تسمى

---

(8) المصدر السابق : نفس الموضع .

(9) هيجل : المصدر السابق ص 161 .

(*) يرى هيجل أن الشعر هو أقل الفنون حـاجة إلى المتطلبات الخارجية ، لأنـه يتخذ من الصـوت عنصر وجوده المباشر ، ولذلك فهو يسير نحو التقدم والنضج في التعبير حتى في الظروف التي لا يكـون الشعب فيها قـد اتحد

باسم الفنون التشكيلية تتطلب ، فضلاً عن ذلك ، حياة الناس في مجتمع »[10] والطابع الحضاري المميز لكل أمة يتضح في الأشكال الثقافية الروحية ، فإذا كنا نجد لدى جميع شعوب التاريخ في العالم الشعر والفن التشكيلي والعلوم والفلسفة ، فإننا نجد اختلافات عميقة لا تقتصر على الأسلوب والدلالة بصفة عامة وإنما تمتد إلى المضمون أيضاً ، وهذا ما نلمحه حين نقارن بين الملاحم الهندية والملاحم الهومرية .

ونلاحظ أن الحضارة أو الثقافة عند هيجل ، كما يتضح في محاضراته في فلسفة التاريخ لها معنى واسع ، لأنها تشمل كل ما ينتجه الإنسان ، من العلم حتى الشعر ، بما في ذلك الاقتصاد والسياسة والدين والفلسفة ، أي كل ضروب النشاط التي يقوم بها الإنسان حين يحاول التسامي بذاته إلى مستوى الكلي ، والإنسان المثقف لديه هو يعبر من خلال فعله الجزئي عن الطابع الكلي لشعبه وأمته .

أما أين وردت كلمة الثقافة في ظاهريات الروح ؟ فلقد تناول هيجل الثقافة في الظاهريات في الفصل الذي يطلق عليه عنوان « الثقافة ومجال حقيقتها » Culture and its realm of actuality[11] ، وهو قد أوردها حين بدأ الحديث عن الروح المغترب عن ذاته Self- alienated spirit ، وفي هذا الجزء يحلل الحضارة الغربية من خلال حديثه عن عالم الروح حين يغترب عن ذاته من خلال الثقافة والإيمان ، ومن خلال عصر التنوير ومن خلال عصر الثورة الفرنسية ، وهذا الجزء من الظاهريات يلي الجزء السابق الذي أوقفه هيجل لدراسة وتحليل الوعي البشري ، وتعقب المراحل الجدلية لترقي الوعي ، حيث انتقل في هذا الجزء من العقل إلى دراسة الروح ، ويقصد هيجل بهذا الانتقال ، الانتقال من دراسة الفردي إلى دراسة الإنسان الكلي ، أي الإنسان الذي يعيش في جماعة ، ويحيا في نطاق الدولة ، ومجموع أفعاله هو الذي يشكل التاريخ البشري ، وهدف هيجل من دراسة هذا الإنسان العيني الذي يتجلى في الأسرة والمجتمع والدولة ، هو دراسة كيف يفهم الإنسان ذاته من خلال الخبرات المختلفة عبر التاريخ ، « لأن أعظم إنجاز يمكن أن تحققه الروح هو أن تعرف ذاتها ، وأن ترقى إلى تصور واضح لنفسها ، لا بالحدس فحسب ، بل بالفكر أيضاً »[12] وهذا الروح هو وحده الذي يتجلى في جميع

= في تجمع سياسي ، ما دامت اللغة قد وصلت في ميدانها الخاص إلى درجة عالية من التطور الروحي حتى قبل بداية الحضارة .

(10) هيجل : المصدر السابق ، ص 160 .

(11) Hegel: Phenomenology of Spirit, trans. by: A.V. Miller, p. 297.

(12) هيجل : محاضرات في فلسفة التاريخ ، الترجمة العربية ، ص 164 .

أعمال ونزعات أي شعب، وهو الذي يجاهد لكي يحقق نفسه ، ولكي يحقق مثله الأعلى ، ويصبح واعياً بذاته ، ولذلك فالحضارة عند هيجل مرتبطة بدراسة الإنسان المواطن - الإنسان الكلي - في دولة ، وهو يتعقب هذا منذ المدينة اليونانية القديمة حتى عصر نابليون ، وواضح هنا أن هيجل لا يبدأ بالعالم الشرقي كما هو الحال في محاضرات فلسفة التاريخ حيث بين أنه «من الشرق قد بزغ نور الحضارة، وبدأ التاريخ الكلي عندما شرعت الروح ، لأول مرة ، تسعى جثيثاً نحو الوعي بذاتها ، أعني نحو الحرية»[13] بينما في الظاهريات يبدأ بالحضارة اليونانية ، وتفسير ذلك يرجع إلى أن هيجل يؤرخ في الظاهريات للحضارة الغربية وتطورها ، بينما في فلسفة التاريخ يعرض للتارخ الكلي للبشرية ، كمسار للروح وفق نسقه الفلسفي ، ولذلك فقد أدخل هيجل بعض التعديلات على التقسيم التاريخي الذي قدمه في الظاهريات ، فقدم لنا في فلسفة التاريخ ، العالم الشرقي ، والعالم اليوناني ، والعالم الروماني ، والعالم الجرماني ، ونلاحظ أن المرحلة الثانية في الظاهريات تبدأ من مطلع الأمبراطورية الرومانية وتنتهي بالثورة الفرنسية ، بينما في فلسفة التاريخ يبدأ بغزوات القرن الرابع الميلادي حتى عصر الملكية الحديثة في بروسيا .

ونلاحظ أنه في الظاهريات يطرح أشكال الوعي التي سبق أن وضحها على المستوى الفردي أو « الأنا » ، لكي يشرحها على مستوى الكلي الـ « نحن » ، ومراحل الوعي الثلاث : الوعي والوعي الذاتي والعقل ، تماثل مراحل تطور التاريخ البشري في الظاهريات ، فمرحلة الروح المباشر Immediate Spirit يمثلها العالم اليوناني والروماني ، ومرحلة الروح المغترب عن ذاته يمثلها التاريخ الحديث من الاقطاع حتى الثورة الفرنسية ، وأخيراً مرحلة الروح المتيقن من ذاته Spirit that is certain of itself ويمثلها العالم المعاصر لهيجل في ذلك الوقت ، ونلاحظ هنا أنه يستعرض مراحل الترقي الروحي للوعي البشري من خلال اختياره لنقاط التحول الهامة في تاريخ الوعي البشري لكي يقوم بتحليلها ، أي أنه في الظاهريات نجد « أن الروح يعرف ذاته من خلال هذا التاريخ ، وبالتالي يتقدم في ترقية من الحقيقة إلى اليقين ، وبالتالي تمثل الظاهريات - في النهاية - علم الروح بذاته »[14] .

وقبل أن نستعرض المراحل المختلفة من جدل الروح الموضوعي ، التي تعكس لنا

---

(13) المرجع السابق : ص 220 - 221 .

(14) د. زكريا إبراهيم : هيجل أو المثالية المطلقة ، ص 306 .

مفهــوم الحضـارة عنـــد هيجـل ، يجــدر بنـا أن نفهم معنى « كلمــة ظـاهـــريــات » Phenomenology(*) ، والمقصود من كتاب ظاهريـات الروح ، والفـرق بين استخـدام هيجـل لهذه الكلمـة واستخدام هـوسرل (1859 ـ 1938) لها يتضـح لنـا إذا عـرفنـا أن هيجل حين يتناول أي موضـوع حسي ، فإنـه يبحث عن ماهيتـه ، وهذه المـاهية هي «الكلي» الذي لا يمكن أن ندركه مباشرة ، وإنمـا عن طريق التـوسط ، بينما عنـد هوسر ل نجد أن العلم العقلي بالماهيـات يتم مباشرة بـالعيان[15] ، أي أن الفـرق بين ظـاهريـات هيجل وظاهريات هوسرل هو فرق في الوسيلة ، أي الفرق بين المباشرة والتوسط وهيجل حين يبدأ بالمحسوس ، فإن ماهية المحسوس هي حقيقته ، وهذه الماهية تـدرك على نحـو كلي وليس جزئياً .

أي أن استخدام هيجل لهذه الكلمة يعبر عن ارتقاء الشعـور الفردي لكي يصبـح كلياً ، وهذا الارتقاء يتم عند هيجل عن طريق التـوسط Mediation ، في الوقت الـذي يتم فيه عند هوسر ل تلقائياً بالذاتية المتصلة بين الذوات أي المباشرة بالعيـان[16] والمقصود بالظاهـريات عنـد هيجل هـو الكشف عن صيرورة الـوعي البشري من كونـه مجرد يقـين حسي بسيط حتى ينتهي إلى روح مـطلق ، وأصبح بـوسعه التعـرف عـلى ذاتـه في الكـون كله . والتجربة الأساسية في الظاهريات هي تجربـة ذات طابـع معرفي ووجـودي أيضاً ، فعنـدما يتحـول العقـل إلى روح ، فـإن لهـذا التحـول دلالات عـديـدة ، أولهـا : تحقق الالتحام والوحدة بصورة تامة بين الفكر والوجود ، وثانيها : تحـول الأشكال المعـرفية في

(*) تشير القواميس إلى أن أول من استخـدم هـذه الكلمـة هـو الفيلســوف الألمـاني يـوهـان لمبرت Lambert (1764) ، حين أطلقها على القسم الرابع من كتابه الأورجانون الجديد ، ولم يلتفت إليها أحد حين أطلقهـا كانـط Kant (1724 ـ 1804) على الجزء الرابع من كتابـه « المبادىء الميتـافيزيقيـة الأولى لعلم الطبيعة» في عام (1786) Metaphysische AnFrangsgründe der Naturwissenschaft والعنوان الكامل لهذا الفصـل من الكتاب هو « المبـادىء المتيافيـزيقية الأولى لعلم الـظواهر ، أو الـظاهريات » وهو يقـول في ذلك : ليس الغرض هنا تحويل المظهر إلى حقيقة ، بل تحويل الظاهرة إلى تجربة .

See: André Lalande: Vocabulaire technique et critique de la philosophie. Pressess Universitaires de France, Paris, 1962, p. 768.

ويعتـبر هيجل أول من أطلق كلمـة الظاهـريـات عـلى نسق فلسـفي متكـامـل حـين نشر ظـاهـريـات الـروح (1807) ، وأصبحت هـذه الكلمـة تشير إلى نمط خـاص من المعرفـة الفلسفيـة ، وهي العلم بـالمطلق Absolute ، فليست الظاهريات عند هيجل علماً للماهيات وحدها ، أو علماً للوجود ، ولكنها علم للمطلق ، ولهذا السبب فهي ليست في حد ذاتها منهجاً للمعرفة ، وإنمـا هي علم الشعور بمـا هو معلوم للذات ، أي أنها دراسة للظواهر التي يمكن وصفها في مجموعها بأنها تجليات للعقل البشري .

(15) د. نازلي إسماعيل : الفلسفة المعاصرة ، المكتبة القومية ، القاهرة 1983 ، ص 113 ـ 114 .

(16) د. محمد ثابت الفندي : مع الفيلسوف ، دار النهضة العربية ، بيروت 1980 ، ص 211 .

تطور الوعي إلى صور تاريخية وأحوال للعالم ، والتي ستستحيل في نهاية الظاهـريات إلى أشكال مطلقة ، والدلالة الأساسية لتحول الوعي إلى روح هي الانتقال من تحليـل الفكر إلى تحليل الوجود ، والمقصود بالوجود في الروح الموضوعي عند هيجل ليس هو الوجود بما هو موجود ، وإنما الوجود الاجتماعي والتاريخي ، أي وجود الإنسان العيني في العالم ، كما هـو متحقق في الأسرة والمجتمـع والـدولـة وفي الأعـراف الاجتـماعيـة ، وانحـلال كـل ذلك[17] .

ويمكن القول بأن الظاهريـات تمهد لـدراسة « علم المنطق » الذي يحـوي المبادىء الأسـاسية للوجـود كما هـو موجـود ، ونلتقي فيها بـالخبرة التي يتعمق فيهـا الوعي نفسـه ويتعرف على ذاته وعلى العالم من حوله ، والعلة الكامنـة وراء أشكال الـوعي هي السلب Negative والتـوسط ، الـذي يعي فيــه المـطلق ذاتــه من خـلال شتى ضروب الصراع والتناقض والتمزق ، في التاريخ والزمان[18] .

وفي هـذا الكتـاب « يمـزج هيجـل بـين تحليله للفـرد وتحليله لتـاريـخ الحضـــارة الإنسانية »[19] ، ولا بد أن نعي أن هيجل يؤرخ هنـا للحضارة الغـربية ، ولـذلك فهـو يركز على وصف بناء الذاتية الفردية الأوروبية وتطورهـا التاريخي ، بهـدف إعادة صيـاغة بناء الشعور الأوروبي ، فهو يقوم بمهمة تاريخية لإعادة بنـاء الحضارة الغربية ، لأنـه حين يـدرس المفاهيم والتصـورات السابقـة فهو لا يتـوقف عندهـا إلا لكي يتجاوزهـا إلى أفق أرحب لكي يصـور مسيرة الفكـر الأوروبي من العقـل إلى الـروح إلى الـدين ثم المعـرفـة المطلقة ، ولذلك يمكن اعتبار هذا الكتاب ، إلى جانب كتابات ديكـارت الذي يسبقـه ، وهوسرل الذي يأتي بعده ، إحدى لحظات ثلاث تحاول تجديد وبعث الحضارة الغربيـة(*) لأن هيجل يوقف الكتاب ـ لا سيما الروح الموضـوعي ـ على تحليـل التاريـخ الأوروبي من

---

(17) Jean Hyppolite: Genesis and Structures, p. 323.

(18) فرانسوا شاتليه : هيجل : ترجمة جورج صدقني ، دمشق منشورات وزارة الثقافة 1970 ـ ص 80 .

(19) د. محمد فتحي الشنيطي : ظاهريات الفكر لهيجل ، مجلة تراث الإنسانية ، المجلد الثاني ، العدد التاسع ، سبتمبر 1964 القاهرة ص 716 .

(*) يرى بعض الباحثين أن الحضارة العربية تعيش الآن مـرحلة التجديـد والبعث ، د. شكري عيـاد : الحضارة العـربية ، المكتبـة الثقافيـة (الهيئة العـامة للكتـاب) القاهـرة 1967 ص 90 ، بينما يـرى البعض الآخـر أن الحضارة الإسلامية لديها كثير من المفكـرين والمتصوفـة الذين قـاموا بـالدور الـذي قام بـه هيجل في الحضـارة الغربية ، ويعتبرون أن المتصوف ابن عـربي المتوفي في 638 هـ ـ 1240 م هـو هيجل الحضـارة الإسلاميـة .
د . حسن حنفي : قضايا معاصرة (مرجع سبق ذكره) ص 262 .

المدينة اليونانية حتى الثورة الفرنسية والعالم المعاصر له .

يصور هيجل المراحل الحضارية للتاريخ في ثلاث مراحل أساسية ، في الروح الموضوعي ، أولها : مرحلة الروح المباشر في المدينة اليونانية التي تقابل مرحلة الوعي في جدل الروح الذاتي ، بوصفها وحدة مباشرة تجمع بين الفرد والجماعة ، ففي عالم اليونان الذي يماثل الملحمة في الشعر اليوناني ، فالملحمة لا تعبر عن الذات الفردية ، وإنما تعبر عن الكلي الاجتماعي ، ولذلك ليس هناك تناقض بين الفردي والكلي . وثانيها : المرحلة التي تقابل العالم الروماني والثورة الفرنسية ، حين انفصلت الفردية عن الكلية الاجتماعية « الدولة » ، حيث أصبحت الدولة قوة خارجية معادية للفرد ، مما أوقعه في الاغتراب والتمزق والتناقض وهي المرحلة التي يطلق عليها هيجل عنوان (الروح المغترب عن ذاته) « الثقافة » . وثالثها : المرحلة الثالثة ويصل إليها الروح حين يستطيع التغلب على مرحلة التمزق والاغتراب حيث يصل إلى مرحلة المتيقن من ذاته ، ورغم أهمية هذه المراحل الثلاث التي يصف فيها هيجل تطور الذاتية الأوروبية والتاريخ الثقافي والاجتماعي لأوروبا ، إلا أنه من الصعب الادعاء أنه يمكن عرضها هنا بشكل تفصيلي ، لأن هذا يستغرق الجزء الثاني من الظاهريات ، ففي الظاهريات نواجه رحلتين ، الأولى التي يعرض فيها لرحلة العقل الفردي ، والثانية يعرض فيها لعقل الجماعة ، ويحاول هيجل في الجزء الثاني تتبع تطور العقل الكلي ، ولذلك فهو يحلل كافة الانجازات الإنسانية من خلال هذا التطور الحضاري ، ولذلك سنكتفي هنا بالإشارة إلى الطابع العام الكلي المميز لكل مرحلة من المراحل الثلاث لكي يتسنى لنا فهم التطور الحضاري لديه وفلسفته ، وفهم الثقافة وأشكالها أيضاً .

أ ـ الروح الحقيقي : The True Spirit

النظام الأخلاقي : The Ethical Order

في هذه المرحلة توجد الروح على نحو مباشر وتتمثل في المدينة الاغريقية ، حيث الوحدة المباشرة بين الفرد والمجتمع ، الجزئي والكلي ، وهذا يعني أن الروح الواعي لذاته لا يتحقق على نحو كامل إلا في حياة الشعب ، حيث لا نجد أي تعارض بين الوعي الذاتي وبين العالم ، بل أصبح العالم ماثلاً في الوعي الذاتي بطريقة مباشرة ، وتجد الذات « أن وجودها لذاتها يجعلها واعية بماهياتها الفردية ، ولكنها تتجاوز هذه الفردية في الجوهر الاجتماعي أو الروح الكلي الذي يدرك فيه كل فرد يقينه بذاته وبذات

الآخرين »[20] ، ولذلك فإن الفعل الأخلاقي الذي تتسم به كل أعمال الفرد هنا يساهم في تحقيق وحدة الذات والجوهر الاجتماعي الكلي ، ويرى هيجل أن الجوهر لا يظل على حالته المباشرة وإنما تنقسم ماهيته الأخلاقية ، ويظهر هذا الانقسام في صورة قانون بشري ، وقانون إلهي(*) ويقصد بذلك أنه حينما كانت الحياة الأخلاقية هي السائدة كان هناك تطابق بين القانون البشري وبين القانون الإلهي ، حيث نجد انسجاماً كلياً تتخذ فيه الحياة الأخلاقية طابع الوحدة المتسقة الكاملة .

والشعب عند هيجل لا يتألف من مجموعة من الأفراد ، ولكنه نظام عضوي ، فالفرد في المدينة اليونانية لا يستطيع أن يتحقق كماله إلا بانتمائه إلى الشعب ، وهذا الانتماء هو الذي يكفل للفرد حريته واستقلاله ، ولذلك فهو يطلق على الفرد في الحضارة اليونانية اسم المواطن ، لأنه لا يعمل لمصلحته الفردية ، وإنما يعمل لحساب الوطن ، ولذلك فالقانون يتجسد هنا من خلال النظام الأخلاقي عند اليونان ، ويتوقف هيجل عند اليونان لكي يحدثنا عن تلك اللحظة الرائعة من لحظات تطور الروح حيث لم تكن سوى طبيعة ، ولم تكن الأخلاق سوى عادات جمعية ، ولذلك رأى هيجل ومعاصروه بما فيهم صديقه الشاعر هولدرلين Hölderlin (1770 ـ 1843) في اليونان هذا الفردوس المفقود ، فكان ينظر للمدينة اليونانية على أنها تمثل نضارة الروح البشري ، وقد كرر هيجل إشادته بالحضارة اليونانية في محاضراته في فلسفة الدين ، وفلسفة التاريخ ، وفلسفة الفن ، حيث وجد في الإنسان اليوناني القدرة على تجسيد الفكرة في المادة(**)،

---

(20) Hegel: Phenomenology of Spirit, p. 266.

(*) يقصد هيجل بالقانون الالهي قانون الأسرة أو الحياة العائلية ، وهو الرابطة الطبيعية التي تجمع بين الأفراد ، وهي شكل آخر للمشاركة في الوجود ، حتى أن موت أي فرد في الأسرة يؤلف حياة الكل ، ولذلك فإن عبادة الأموات هي السمة المميزة للعائلة القديمة ، وهي تعبر عن أن الفرد جزء من الكل ، أما القانون البشري فهو القانون الوضعي أو شريعة الحياة الاجتماعية لأي شعب من الشعوب ، وهو من نتاج عمل الإنسان ، ولذلك يردد هيجل قول سوفوكليس في مسرحية انتيجون : بأن الإنسان هو الذي أعطى القوانين للمدن .

(**) ذكر هيجل مسرحية انتيجون في أكثر من موضع في كتاباته المختلفة ، فلقد ذكرها في الظاهريات في ترجمة A.V. Miller ص 284 ، وكذلك في أصول فلسفة الحق فقرة 166 من ترجمة T.M. Knox ص 114 ، 115 ، وانتيجون تمثل القانون الالهي ، وهي ابنة أوديب ، وقد وقفت ضد أخيها كريون ، حين قتل أخاه وتركه تنهشه الكلاب والصقور ، ودفنت شقيقها بولينيس رغم أمر الملك ، فحكم عليها بالاعدام ، بأن تضع نفسها في القبر ، والمأساة تصور الصراع بين القانون الالهي والقانون البشري : انظر الترجمة العربية لمسرحية انتيجون لسوفوكليس في سلسلة المسرح العالمي 3/45 ، الكويت 1973 ، ترجمة الدكتور علي حافظ ، وانظر أيضاً أساطير اغريقية ص 248 ـ 271 .

ولذلك فلقد نظر للروح اليونانية من حيث هي روح أخلاقية على أنها عمل فني سياسي .

وإذا تساءلنا : كيف بدأ الانحلال يدب في المدينة اليونانية ؟ وما هي الأسباب التي يقدمها هيجل لتفسير هذا الانحلال في المدينة اليونانية التي ما فتىء يعجب بها ؟

اتخذ هيجل من مسرحية انتيجون لسوفوكليس صورة لتمثيل المدينة اليونانية ، وكيف بدأ يدب فيها الانحلال والفساد ، لأنه يرى أن هذه التراجيديا تمثل خير تمثيل البذرة الأولى للفساد ، وذلك حين كفت القوانين الأخلاقية عن التماثل مع القوانين السياسية للمدينة ، بمعنى أن القانون البشري أصبح لا يتماثل مع القانون الإلهي وإنما يتعارض معه ، فحين كان هناك انسجام بين القانون الإلهي والبشري وليس هناك تعارض بينهما كان هناك توافق بين الفردي والكلي ، ولكن حين وقع التعارض بين القانونين ، أصبح هناك تعارض بين الفرد والدولة ، وبدأ الصدام بين النظام الأبوي للأسرة « القانون الإلهي » ، وبين الحقوق الجديدة للمدن التجارية « القانون البشري » ، وقد عبر هيجل عن هذا التعارض في مسرحية « أنتيجون » من خلال تحليله للصراع بين أنتيجون وكريون ، ويبن أن الصراع بينهما كان أول صورة من صور الصراع بين الفردي والكلي ، وهكذا تتمزق الوحدة الجميلة ، وحدة الطبيعة والروح ، وتتمزق الذات بين الوجود لذاتها والوجود في ذاتها ، وتتمزق الوحدة بين الأسرة والدولة ، والمسؤول عن هذا هو القانون البشري أو الدولة ، التي أصبحت تدمر وتفني خصوصية الأسرة التي كانت تجد تعبيرها المباشر في القانون الإلهي .

وقد عاصر هذا من الناحية التاريخية نشأة الأمبراطوريات التي امتصت المدن ، وجعلت من الدولة كلية مجردة ميتة ولم يعد للأفراد علاقات حية معها ، حيث بدأت الأمبراطورية الرومانية .

ويرى هيجل أن هذا التعارض هو بداية الانتقال من العالم اليوناني إلى العالم الروماني ، حيث ظهرت الذات الفردية بدلاً من الفرد المواطن ، وظهرت المساواة القانونية لتحل محل العلاقات القائمة بين الأخلاقيات الفردية ، وأصبح المواطنون في الحضارة الرومانية على عكس الحضارة اليونانية مجرد كتلة من الذرات الفردية ، ووجد الفرد نفسه ـ مضطراً ـ لأن ينطوي على ذلك وينشغل بمصالحه الفردية على حساب المصالح الاجتماعية ، ولذلك أصبح القانون الروماني يعبر تعبيراً تاريخياً عن سيادة الدولة

وسيادة الملكية الفردية[21] .

وقد عرض هيجل للعلاقة بين القانون والكلية الاجتماعية من خلال حديثه عن المراحل المختلفة للأخلاق في كتابه «أصول فلسفة الحق»[22]، ولا بد أن نبين أن هيجل حين يتحدث عن الحق في هذا الكتاب فإنه لا يعني به مجرد القانون المدني ، ولكنه يعني به أيضاً الأخلاق الفردية أو أخلاق الضمير ، والأخلاق الاجتماعية وتاريخ العالم ، وهي كلها تندرج ضمن هذا الموضوع[23] .

والحقيقة أن هيجل يكشف ـ هنا ـ عن جانب حضاري هام في حياة الشعوب حيث يؤكد أن أي قانون ينبع من روح كل شعب ، وكلما كان القانون يمثل السعي نحو الحرية فإنه يكون سبيلاً نحو التقدم ، ولذلك يرى في القانون الروماني قانوناً صورياً ، لأنه يسهم في فصل الوعي الذاتي عن العالم الواقعي ، ولذلك اختفت فكرة الكل العضوي ، وأصبح المجتمع مجرد مجموعة من الذرات الفردية التي تتحكم في مصيرها قوة مستبدة هي الدولة .

ب ـ عالم الروح المغترب عن ذاته : «الثقافة» «The World of self-Alienated Spirit»

ويبين هيجل في هذه المرحلة الثانية أن الروح تحيا في عالمين ، أولهما عالم الاغتراب الذاتي الذي تجد نفسها فيه ، وثانيها عالم الحقيقة الاجتماعية التي تجد ذاتها مغتربة عنه ، وهذا الطابع المزدوج للاغتراب هو ما يميز هذه المرحلة ، حيث تشعر الأنا باغترابها الذاتي ، وانفصالها عن الدولة ، لأنها تشعر أن الدولة قدر متعال وغريب عنها ومعاد لها ، ويبين هيجل أن اغتراب الدولة ، بمعنى تعارض قوانين الدولة مع قوانين الأسرة ، هو الذي يؤدي إلى الاغتراب الذاتي ، وكذلك اغتراب الأنا حين تشعر أنها ليست جزءاً من الجوهر الاجتماعي ، فإنها تنطوي ، وتعمل لمصلحتها الخاصة ، وينتفي الطابع الأخلاقي المميز لها في مرحلة الروح المباشرة ، مما يؤدي إلى اغتراب البنية الاجتماعية . وتتميز مرحلة الروح المغترب عن ذاته بهذا الطابع المزدوج للاغتراب الذي يطلق عليه هيجل

---

(21) روجيه جارودي : فكر هيجل ، ترجمة الياس مرقص ، دار الحقيقة ، بيروت ، بدون تاريخ ص 127 .

(22) الروح الموضوعي الذي يتجسد في المؤسسات الاجتماعية وعلاقتها بالفرد هو موضوع فلسفة الحق ، وهو يوضح في هذا الكتاب الهام الحقوق الأساسية للفرد وعناصر المجتمع وتكوين الدولة ، من خلال الفكرة الشاملة عن الحق وتحققها الفعلي في آن معاً .

(23) هيجل : أصول فلسفة الحق ، ترجمة وتقديم د. إمام عبد الفتاح إمام ، مقدمة المترجم ص 9 .

اسم الـوعي الشقي Unhappy Consciousness[24] ، الـذي أصبـح السمـة المميـزة للروح ، حيث أصبح للوعي هدف مـزدوج ، وأقام عـالمين يقف أحـدهمـا في مـواجهـة الآخر : عالم الحقيقة الاجتماعية والسياسية الذي يخـرج فيه الـروح عن ذاته وينكـر نفسه لكي يصبـح حقيقة عينيـة تقف في مواجهـة الوعي الـذاتي ، وعـالم الحقيقـة الجـوهـريـة « الكلية » ، وبعبارة هيجل هناك عالمان : عالم الحاضر Present World ، وعـالم الماهيـة «Essence»[25]. ويحلل هيجز في هـذه المرحلة فـترة تـاريخيـة هـامـة في تـطور الـوعي الأوروبي ، منذ انحلال الأمبراطوريـة الرومـانية حتى قيـام الثـورة الفـرنسية ، ويحـدد هنا هيجل الأسباب الاجتماعية والاقتصادية والسياسية التي تؤدي إلى اغـتراب الفرد وتمـزقه ، ومجموع هذه الأسباب التي تطرح لنا العلاقات الاجتماعيـة والمؤسسـات السيـاسية الموافقة لها هي ما يشكل الحضارة أو الثقافة(*) لدرجة أن هيجـل يعني أن هذا الاغـتراب مرادف للثقافة أو الحضارة ، فالفرد يغترب نتيجة لطموحه ورغبته في الاثراء ، حين يحاول تجـاوز وجـوده الطبيعي المبـاشر ، فيشكل عـالمه الخـاص الذي يعـارض سلطة الدولـة الكلية ، فالفرد المغترب لا يتعرف على نتاج عمله في هذه القوى الخارجية قوى « سلطة الدولة » ، « والثروة »[26] ، رغم أنه يسـاهم في تأكيد سلطة الدولة وتأكيد الثروة ، فالفرد لا يـدري أن عمله الجزئي يساهم في تـأكيد الكـلي ، وهذه الفكـرة التي عبر عنهـا هيجل في فلسـفـة التـاريخ بـدهاء العقـل Cunning of Reason حيث يسخـر الأفـراد بميـولهم وعـواطفهم وغرائزهم من أجل تحقيق غاية الروح الكلية ، ونتيجة لذلك فإنه إذا كانت سلطة الدولـة تعبر عن الأفراد ووحـدتهم بطريقـة مباشرة ، فـإن الثروة أو الحيـاة الاقتصاديـة تعبر عنهـا بطريقة غير مباشرة ، لأن الفرد حين يعمل لذاته ، فإنـه في الحقيقة بمقتضى قـانون تقسيم العمل إنما يخدم الجماعة ، لأنه يقدم للآخرين عملاً معيناً هو بمثابة جزء من أجزاء العمـل الكـلي ، ويساهم بـذلك في الإنتـاج الجماعي ، ويقـاسـم الآخرين عـلى غير وعي منـه في حيـاتهم العامـة(**)، فتتحقق المنفعة العـامة، ويتحـول المقصـد الفـردي إلى نتيجـة كليـة،

---

(24) Jean Hyppolite: Genesis and structure, p. 420.

(25) Hegel: Phenomenology of Spirit, p. 295, Sec. 486.

(*) يترجم بيلي كلمة Bildung على أنها تعني الثقـافة Culture ، بينـما نوكس يـرى أنها تعني التعليم أو الـتربيـة Education ، بينما تعني الكلمة الألمانية هذين المعنيين معاً ، ويقترح شاخت ترجمتها إلى A culturation انظر شاخت : الاغتراب ترجمة مصطفى كامل حسين ، ص 11 .

(26) Hegel: op. cit., p. 301.

(**) لقـد وجد جـورج لوكـاتش أن جدل الـثروة أو الاقتصاد الـسيـاسي القـائم عنـد هيجـل هـو السبب في التعـارض القائم بين سلطة الدولة من جهة والتي تمثلها الارادة العامة التي يكتـسب الفـرد في نطاقهـا طابعـاً كليا ، وبـين

ونتيجة لهذا يحاول الفرد أن يخلق لنفسه عالماً روحياً يكون فيه الوعي في علاقة مع جوهره ذاته ، ولكن في عالم آخر هو عالم الإيمان Faith ، لكي يتجاوز هذا الاغتراب ، ويعرض هيجل في هذا الفصل الذي يتناول الروح المغترب عن ذاته الطابع المزدوج للاغتراب ، حيث يهتم بإبراز الاغتراب الذاتي ، أو معارضة الفرد لذاته الفردية ، ومدى دوره في تجاوز الاغتراب الخاص باغتراب الجوهر الاجتماعي الذي حدث في العالم الروماني حين انفصلت الذات عن الكل الاجتماعي (الدولة) ، وعندما يتحقق الوعي الذاتي فإن هذا الجوهر الاجتماعي هو جوهره وذلك من خلال فهمه الواعي لطبيعة الجوهر الاجتماعي ، فإنه يشرع في امتلاك هذا الجوهر عن طريق التوافق أو التطابق معه[27] ، وهذه هي حركة الثقافة التي من خلالها ينظر الفرد إلى محتوى مجتمعه أو ثقافته أو مضمونه ، ويجعل نفسه جزءاً من هذا المضمون ، وبهذه الطريقة يستبعد الفرد تلك الهوة التي كانت تفصله عن الجوهر الاجتماعي ، وبالتالي يكون قد تجاوز اغترابه الذاتي ، ويكون قد أدرك الكلية والوحدة مع الجوهر الاجتماعي ، ولكن هذه الوحدة لا يمكن أن يدركها إلا بعد أن يكون قد أدرك ـ عن وعي ـ أن محتوى الجوهر هو محتواه ، وبالتالي يشكل نفسه وفقاً لهذا الجوهر ، وهذا يعني أن اغتراب الفرد عن ذاته عند هيجل هو اغتراب مقصود ، لأنه يحاول الفرد من خلاله أن يدرك وحدة ذاته مع الجوهر الاجتماعي ، وتتوقف قدرة الفرد على التسامي بنفسه إلى مستوى الوجود الجوهري على التطابق مع الجوهر ، وعلى تضحيته أو معارضته لذاته . ويتضح لنا من هذا أن هيجل يربط بين معنى الثقافة ، ومعنى الاغتراب ، لأن الفرد المثقف هو الذي يدرك وحدته مع الجوهر الاجتماعي من خلال اغترابه عن ذاته ، الذي يسعى من خلاله لتجاوز وجوده الجزئي ، وهذا يساهم في تحول الكلية من مجرد فكرة إلى حقيقة ، لأن هيجل يرى أن الدولة ليس لها حقيقة مستقلة عن تجسيدها في حياة الأفراد ، ولذلك تبقى مجرد فكرة إلى أن يتمكن الأفراد من تحقيقها من خلال عملية الثقافة ، لأن الثقافة ـ كما سبق أن بينا في فلسفة التاريخ ـ هي الحركة التي

= الحياة الاقتصادية من جهة أخرى والتي تمثل الارادة الخاصة والمصالح الفردية ، ويرى لوكاتش أن سلطة الدولة والحياة الاقتصادية « الثروة » صورتان أساسيتان من صور التخارج عند هيجل : انظر فصل لوكاتش « التخارج كتصور فلسفي رئيسي في ظاهريات الروح » .

G. Lukàcs: «Entäusserung» Externalization as the central philosophical concept of the phenomenology of mind. From his book: The Young Hegel
Studies in the Relations between Dialectics and Economics, trans. by: R. Livingstone. MIT. Cambridge, 1976, p. 537.

(27) Hegel: Phenomenology of Spirit, p. 297.

تجعل الجوهر يتحقق في الواقع الفعلي والعيني[28] . ويربط هيجل بين موقف الذات من الدولة ، وبين فكرته عن الوعي النبيل Noble Consciousness والوعي الوضيع Ignoble Consciousness . فالوعي النبيل هو الذي يعترف بالنظام الاجتماعي القائم وسلطة الدولة ، ويعمل على خدمته ، وهذا الوعي مجرد مظهر لانتصار الكلي على الفردي ، بينما الوعي الوضيع هو الوعي الذي يرى في الدولة قوة معادية له تقهر فرديته ، وهو يطيع قوانين الدولة وتعاليمها مضطراً ، بينما هو - في حقيقة الأمر - يضمر الثورة والتمرد (استفاد جورج لوكاتش من تفرقة هيجل بين هذين النوعين من الوعي ، وحاول لوكاتش أن يظهر الطابع الجدلي لهما ، فاستخدم الوعي النبيل تحت اسم آخر هو وعي الدولة State Consciousness أو الوعي الزائف ، وهو وعي له طابع محافظ ، لا يسعى للتغيير ، لأنها كطبقة تجد أن سيادة الوضع القائم يخدم مصالحها الاجتماعية والاقتصادية ، ويظهر هذا الوعي نفسه من خلال أيديولوجية ثقافية متكاملة ، واستخدم لوكاتش الوعي الوضيع تحت اسم آخر هو الوعي الحقيقي أو الوعي الطبقي Class Consciousness لدى الطبقة العاملة ، لأنه يضمر الثورة والتمرد ويمتثل للسلطة القائمة مرغماً)[29] .

والحقيقة حين بين لوكاتش أن الوعي الحقيقي هو وعي التمرد وسلب للوضع الآني ، فإنه يتسق في هذا مع ما يذهب إليه هيجل الذي يرى أن الوعي الوضيع هو الذي يمثل حقيقة الوعي النبيل لأنه يمثل سلب ونفي الوضع القائم ، والجدل الذي نلتقي به هنا عند هيجل بين الوعي النبيل والوعي الوضيع ، هو يشبه جدل السيد والعبد ، فالعبد هو الذي يمثل حقيقة السيد ، لأنه بكونه عبداً يجعل الآخر سيداً ، والسيد في احتياجه لعمل العبد هو في حقيقة الأمر عبد ، كذلك نرى أن الوعي الوضيع هو في الحقيقة وعي نبيل[30] ، لأنه يفضح زيف الاغتراب عن الذات في هذا العالم الكاذب القائم على سلطة الدولة ، بينما يحاول الوعي النبيل أن يقدم المظهر الكلي لوعيه ، فيستخدم الأدوات الثقافية مثل اللغة لتأكيد سيادته ، وحتى التغير الذي قامت به الارستقراطية الممثلة للوعي النبيل من الاقطاع إلى الملكية هو - في حقيقة الأمر - مشكلة

---

(28) Ibid: p. 296.

(29) G. Lukàcs: History and Class Consciousness, p. 58.

ولمزيد من التفاصيل حول هذا عند لوكاتش انظر كتابنا تحت عنوان الرؤية الجمالية لدى جورج لوكاتش ، الفصل الثاني (التشيؤ والوعي الطبقي لدى جورج لوكادش) ص 91 .

(30) جان هيبوليت : دراسات في ماركس وهيجل ، الترجمة العربية ، ص 57 .

ثقافة ، لكي تحمي مصالحها من المتمردين [31] ولعل هذا الدور الذي قامت به الأرستقراطية لتنحل وتحل محلها طبقة جديدة بعد إنتهاء نظام الاقطاع وظهور الملكية الذي كشف عن مجموعة من التناقضات الأساسية ، وتعبر هذه المتناقضات عن الاغتراب عن الذات على كافة المستويات ، الديني والاقتصادي والسياسي ، مما أدى إلى ظهور حالة من الفساد تعم المجتمع .

فإذا كان النظام القديم يرتكز على التميز بين الشعور النبيل والشعور الوضيع ، حيث كانت طبقة النبلاء تكرس نفسها لخدمة الدولة ، فإنه في النظام الحديث قد تخلت طبقة النبلاء عن دورها ، وأصبحت تسعى للقوة الحقيقية وهي المال ، بدلاً من السعي نحو سلطة الدولة ، لأن سلطان الدولة فقد طابعه الخاص به ، ولم يعد الملك سوى مظهر فقط ، والسلطة الحقيقية في الثروة أو المال ، وبذلك تصير الثروة الخير الوحيد الذي يسعى إليه ، وبالتالي يتحول الوعي النبيل إلى الحالة التي كان عليها الوعي الوضيع ، ولا يعود لقيم الخير أو الشر إلا معنى صوري ، فرغم أنها لا تزال باقية ، إلا أنها لم تسكنها أي حقيقة بعد، أنها زينة فقط ينشأ خلفها عالم جديد[32] . واللغة تلعب دوراً كبيراً ـ هنا ـ في عالم القيم والثقافة ، فحين يسود المال والثروة ، ويصبح جدل الثروة هنا لا يتعلق بالعمل أو الإنتاج وإنما بشرط المتعة المباشرة ، فإن الفرد يسعى للثروة دون أن يراعي مصلحة الكل الاجتماعي ، ولذلك فهو يستخدم اللغة ، لأنها تمنح الثروة الشعور بماهيتها ، وبذلك تصبح سياستها هي لغة التملق والنفاق ، ويؤدي ذلك الفساد إلى الشعور بالتمزق والتفسخ[33] .

وقد اختار هيجل لوصف هذا الشعور الممزق ، حيث ينفي العالم القديم نفسه ، رواية ديدرو Diderot (1713 ـ 1784) ابن أخ رامو(*) ، حيث يعد رامو نموذجاً مثالياً للفرد الممزق بين الوجود في ذاته ، والوجود لذاته ، ويلقي هيجل الضوء على جانب محدد في شخصية رامو ، فقد كان رامو يحيا في ثراء من العيش من خلال تقربه لإحدى

---

(31) المصدر السابق ، ص 58 .

(32) المصدر السابق ، ص 62 .

(33) المصدر السابق ، ص 63 .

(*) رواية قصيرة مشهورة لديدرو ، ظهرت أولاً بترجمة ألمانية بقلم جوته 1805 ، ثم أعيدت ترجمتها إلى الفرنسية بعد أن فقد نصها الأصلي ، ورامو المشار إليه في عنوان الرواية هو جان فيليب رامو الموسيقي الفرنسي ، وجان فرانسوا رامو ، ابن أخيه وبطل الرواية وكان عازف موسيقى مثقفاً ، وتقدم هذه الرواية صورة صادقة للفساد الاجتماعي والسياسي الذي أصاب المجتمع الفرنسي في القرنين السابع عشر والثامن عشر .

العائلات الثرية ، ولكنه شعر أن هذا الثراء أفقده استقلاله الذاتي العميق ، فتمرد على الأسرة الثرية ، واستعاد استقلاله وفقد تعاطف الأسرة التي كانت تنفق عليه لأنه فنان مثقف ، وديدرو يقدم وصفاً لمسيرة هذا البطل ، والثقافة السائدة والتمزق الناجم عنها ، ويقول شيللر عن هذه الرواية : « انها محادثة خيالية بين ابن أخ الموسيقي رامو وبين ديدرو . أما ابن الأخ فهو مثال المتشرد الطفيلي ، بيد أنه بطل بين هذا النوع من الناس ، وهو في نفس الوقت الذي يصف فيه نفسه ، يهجو العالم الذي يعيش فيه هجاء لاذعاً »[34] .

ويرى هيجل أن لغة الروح التي تفصح عن بطلان هذا العالم وفساده ، هي لغة موسيقية تجمع وتمزج معاً حوالي ثلاثين نغمة مختلفة ، ايطالية وفرنسية ، مأساوية وكوميدية وذات صفات من كل نوع[35] ، تكشف عن حقيقة هذا الفساد ، وحقيقة المجتمع الذي لم يعد يحافظ على احترام نفسه ، ولذلك يردد الكل : « باطل هذا العالم » ، وهذا يعني أن هيجل يميز بين لحظتين ، لحظة يكون الحكم فيها على مؤسسات الدولة والادلاء بالرأي وقفاً على بعض الشخصيات فحسب ، ولحظة يصبح كل واحد يمتلك القدرة على الحكم على المؤسسات القائمة ونقدها ، والشعور عند هيجل هو الذي يجمع اللحظتين في صورة كلية ويصنع منها فكر الجميع[36] ، فالشعور ببطلان العالم لم يكن عند بعض الشخصيات وإنما كان عند الجميع ، ولذلك ينتقد هيجل الحلول المطروحة في ذلك الوقت للخروج من صورة الفساد ، ولا سيما الحل الذي طرحه جان جاك روسو ، الذي رأى أنه ما دامت الحضارة والمدنية والثقافة تؤدي إلى هذه الصورة التي آل إليها المجتمع ، فلا بد من رفض الحضارة والعودة إلى الطبيعة ، ولكن هيجل يرفض هذه العودة إلى الطبيعة ، لأنه يرى أن الإنسان لا يمكن أن يرتد مثل الحيوان إلى الطبيعة ، لكن الارتداد المطلوب ليس إلى الطبيعة وإنما إلى الذات ، بمعنى أن الكل يرتد إلى نفسه ، وهذا الارتداد يتضمن روح الثقافة ذاتها ، أنه التسامي بالحضارة إلى الثقافة الصورية ، وبالتالي التسامي بالوعي إلى درجة أعلى من الحرية .

ويمكن هنا أن نتساءل ما هي الطرق التي طرحتها الفلسفة للخروج من هذه

---

(34) المرجع السابق ص 63 ، تحدث شيللر أيضاً عن أن ما أصاب الإنسانية من جراح يرجع للحضارة نتيجة لتقسيم العلوم والعمل ، انظر الرسالة السادسة من رسائل شيللر في التربية الجمالية ص 43 من ترجمة R.Snell .

(35) Hegel: Phenomenology of Spirit, p. 318.

(36) تتضح هذه الفكرة عند هيجل في فلسفة التاريخ حين يرى أن الشرق فيه الحاكم هو الحر والباقي عبيد ، وفي اليونان بعض الناس أحرار ، وفي العالم الجرماني كل إنسان حر .

الحضارة الفاسدة ؟ يرى هيجل أنه كان هناك طريقان للخروج من هذه الحالة ، الطريق الأول : هو طريق الإيمان الديني الذي يرى ما دام العالم باطلاً بهذه الصورة من الفساد ، فلا بد من الهروب من هذا العالم إلى الإيمان والتدين ، لكي تصل الذات إلى الوحدة الحقيقية مع ماهيتها الخاصة ، والطريق الثاني : هو طريق التعقل ويتمثل في فلسفة التنوير Enlightenment التي حاولت الخروج من حالة الفساد عن طريق الكشف عن الطابع الكلي للثقافة البشرية ، بحيث تقضي الذات على كل مضمون جزئي ، قد يولد لديها الإحساس بالاغتراب عن الذات ، وبالتالي هاجموا دعاة الإيمان الديني ، وقد عرض هيجل لكل منهما فعرض للطريق الأول تحت عنوان : الإيمان والبصيرة النقية ، Faith and Pure Insight[37] وعرض لفلسفة التنوير في عنوانين متتابعين : نضال (صراع) التنوير مع الخرافة[38] ، وحقيقة التنوير[39] ، وقد صور هيجل الصراع الأيديولوجي بين فلسفة التنوير وبين دعاة الإيمان الديني، فرغم أن كلاً منهما يشترك في هدف واحد هو رفض هذا الواقع ، لكن لا يعترف كل منهما بالآخر ، ويختلف كل منهما في صورة هذا الرفض ، فدعاة الإيمان الديني دعوا للهروب من الواقع إلى حقيقة متعالية مفارقة ، بينما نجد فلسفة التنوير ترى أنه لا بد من تعقل الواقع ورفض الدين ، وتحقيق المساواة الكاملة ، وعلى ذلك فهم ينظرون للاتجاه الديني على أنه يكشف في الإنسان عالماً لا عقلاني ، ولذلك طالبوا بعودة الإنسان إلى نفسه من جديد ليكون سيد مصيره ، والتخلص من الجوانب غير العقلانية في الإنسان ، وعلى الرغم من نقد هيجل لفلسفة التنوير في الجزء الذي يقدمه في الظاهريات « حقيقة التنوير » ، في رفضهم للدين ، لأنه يرى أن للدين ضرورة ، لأن لديه مضموناً حقيقياً ، وهو صورة من صور الوعي بالذات ، لكنه يرى أن فلسفة التنوير كانت مرحلة ضرورية من مراحل التطور الجدلي للروح في سعيها نحو بلوغ الوعي الشامل والكلي بذاتها ، لأنها في نقدها للدين قد حررته من الطابع اللاعقلي ، ومن الخرافات والعبادات الوثنية ، وساهمت في تحرير البشر أيضاً عن طريق المساواة ، وأصبح المواطن الحر هو الذي يجد نفسه في الإرادة العامة ، ولذلك يطيع الإنسان القانون الذي فرضه على نفسه بنفسه بدلاً من أن يطيع اندفاعاته الخاصة[40] ، وهذا معناه ارتفاع الحرية المطلقة وسيادتها دون أن يكون في قدرة أية قوة

---

(37) Hegel: Phenomenology of Spirit, p. 321.

(38) Ibid: p. 329.

(39) Ibid: p. 349.

(40) جان هيبوليت : دراسات في ماركس وهيجل ص 73 .

أن تجابهها بمقاومة ، لأنها حرية الشعب ، أو حرية الكل . ويأخذ هيجل على فلسفة التنوير أنها لم تنجح في إدراك المضمون الحقيقي للدين ، وبالتالي بقيت عاجزة عن فهم الوعي الموجود لدى الإنسان في إدراك لا نهائية وجوده ، وردت كل شيء إلى تأمل نفعي مادي . ورغم ذلك يرى أن انتشار أفكار التنوير عبر الهيكل الاجتماعي ، والصراع الفلسفي مع الاتجاهات الأخرى كانت عناصر أساسية في الاعداد للثورة الفرنسية والتمهيد لها ، وهنا يمكن أن نفهم معنى آخر للثقافة عند هيجل بمعنى التربية وتعليم الشعب ، فهذا الصراع بين الاتجاهات المختلفة الفلسفية مثل التنوير والنفعية والحرية المطلقة والاتجاه الديني ، على صلة وثيقة بالحقائق المشخصة في الواقع الاجتماعي ، وكل اتجاه ثقافي هنا هو في الحقيقة أيديولوجية حية تدافع عن لحظة مشخصة ، أي تدافع عن نوع معين من حياة البشر والنظام الاجتماعي الذي يتفق معهم ، وهذا يعني أن الثقافة عند هيجل ليست بناء فوقياً كما هو الحال عند ماركس في مقابل البناء التحتي ، وإنما الثقافة جزء من الواقع الاجتماعي الحي ، ويشمل كل مكوناته .

ويعرض هيجل للتناقض الرئيسي الذي أدى إلى فشل الثورة الفرنسية وهو عجزها عن فهم التناقض بين الإرادة الفردية والإرادة الكلية في الجزء الذي يطلق عليه عنوان الحرية المطلقة والارهاب[41] ، فالحرية المطلقة لسلطة الدولة ، أفضى بها إلى تأكيد ذاتها باعتبارها كليات ، وعملت على نفي وسلب الفردية ، مما أدى إلى السلب أو الموت دون توسط ، ولذلك تحولت الحرية على يد روبسبير إلى ارهاب Terror . ولذلك بدلاً من تحقيق الديمقراطية الكاملة ، أصبحت الثورة الفرنسية هي النظام الاستبدادي بالمعنى الحرفي للكلمة ، لأنها أذابت كلياً الإنسان الفردي الخاص في المواطن ، والدين الميتافيزيقي في دين الدولة . ولذلك لا بد من تجاوز هذه المرحلة إلى مرحلة الروح المتيقن من ذاته ، التي ستكون بمثابة المركب الذي يجمع بين الروح المباشر وبين الروح المغترب عن ذاته .

جـ ـ الروح المتيقن من ذاته : Spirit Certain of Itself

يرى هيجل أن الروح لا تصل إلى هذه المرحلة إلا بعد أن تجتاز مرحلة هامة وهي النظرة الأخلاقية للكون ، وإذا كنا قد لاحظنا أن الروح في المرحلة السابقة كانت جوهراً خارجاً عن ذاته ، فإنها في هذه المرحلة تحمل هذا الجوهر في ذاتها ، بمعنى أن الجوهر (وهو الكل الاجتماعي) لم يعد غريباً عن الذات ، وإنما جزء من صميم جوهرها بحيث

---

(41) Hegel: Phenomenology of Spirit, p. 355.

يصبح واجباً محضاً ، ويمهد هيجل لهذه المرحلة بفصل طويل عن نقد الأخلاق الكانطية ، ويكشف فيه عن التناقضات الصورية للأخلاق الكانطية ، لأنه يرى أن كانط لم يستطع أن يحل التناقض الرئيسي بين الإنسان والعالم ، وحاول هيجل أن يبين الترابط العضوي بين الفردي والكلي من خلال عملية التوسط .

وإذا كنا في الفصل السابق قد أشرنا إلى أن الحقيقة عند هيجل ليست مجرد جوهر وإنما ذات أيضاً ، فإنه يحاول هنا أن يبين لنا أن الإنسان في هذه المرحلة يخلق تاريخه الخاص ، أي ذاتاً استطاعت أن تستوعب « الكلي » نفسه في باطنها باعتباره الحقيقة ، لكن لماذا يطلق على هذه المرحلة عنوان « الروح المتيقن من ذاته » ؟ ، والحقيقة أن هذا يرجع لرؤية هيجل أن الروح في هذه المرحلة لم يعد يعرف شيئاً يعلو على يقينة الباطني أو اقتناعه الذاتي ، وتحلله من كل واجب يمكن أن يطلق عليه اسم القانون Law ، لأنه أصبح يمتلك قوة اليقين الذاتي التي جعلته حراً ومستقلاً ، ولذلك فالكلي هنا ليس شيئاً خارجيا عنها ، بل أصبح يحمل الكون نفسه في ذاته ويستوعبه في باطنه(42) .

ويتحدث هيجل هنا عن الوعي الخير أو الضمير الطيب (Gewissen Good Conscience) فيقدم لنا وعياً أخلاقياً جديداً يعرف ما هو مضمون فرديته ، وهذا يعني أننا هنا أزاء ذات استطاعت أن تتجاوز كل فصل بين الوجود في الذات ، والوجود في العالم الخارجي (الذي نجده عند الأخلاق الكانطية) ، ومعنى هذا أن الذات المتيقنة من نفسها لا تتردد في اختيار ما ينبغي عمله ، وتعمل بهداية من صوت ضميرها(43) .

ولذلك يبين لنا هيجل أن العقبة التي تحول دون الوصول إلى هذه المرحلة هي الأخلاق الكانطية التي تؤدي إلى ما يسمى « بالنفس الجميلة » ، ويقصد هيجل بها ، تلك النفس التي تجد في جمال مشاعرها أداة للتوفيق بين الواجب والسعادة ، وتحاول أن توحد بينهما ، وهذه الوحدة تنفي الواجب والأخلاق معاً ، لأنها تنطلق من تناقض أساسي في فكر كانط ، وهو أن الذات لا يمكن أن تدرك الواقع لأنه شيء في ذاته (Chose en soi) أي جوهر لا يمكن معرفته ، وبالتالي تنأى بنفسها عن تعقل الواقع والتوحد به ، ولذلك فالنفس الجميلة مشغولة بذاتها ، رافضة الاقبال على أي فعل خشية أن يلوث طهارتها الأصلية ، ولأن الفعل الحقيقي يتطلب من الذات التخلص من

---

(42) Hyppolite: Genesis and Structure, p. 497.

(43) Ibid: p. 498.

الاهتمام بنفسها ، ولذلك تكتفي النفس الجميلة بالحكم على الآخرين ، وانتقاد أفعالهم دون محاولة القيام بأي فعل . واستكمالاً لنقد هيجل للأخلاق الكانطية ، فإنه ينتقد النفس الجميلة «die schöne seele»[44] لأنها نتيجة مترتبة على تبني الأخلاق الكانطية ، ولأنها عاجزة عن الخروج من ذاتها ، ولم يعد في وسعها أن تحول فكرها إلى وجود . ويرى هيجل أن ما ينقص الوعي الذاتي في مرحلة النفس الجميلة هو القدرة على الاغتراب ، أي الاغتراب عن الذات الذي سبق أن أشرنا إليه كضرورة لتجاوز وسلب الحالة الراهنة للأنا ، إلى مرحلة أعمق وأكثر كلية ، وحين يقارن هيجل بين النفس الجميلة والوعي الاثم Consciousness of Sin فإنه يقارن بين اللامتناهي والمتناهي ، فالذات المتناهية تشعر في تحددها الفردي بوجود الشر الأصلي الكامن في صميم وجودها ، ولذلك تشعر بالخطيئة ، والنفس الجميلة حين تدين الوعي الاثم ، فإنها تقع في شر أخلاقي أفدح ، لأنها ذات تعبر عن نفسها باللغة دون أي سلوك أو فعل حقيقي ، وتصدر قرارات بالإدانة فقط ، بينما الوعي الاثم يشعر بالمضمون الجزئي لأفعاله الفردية ، ويسعى لاعتراف الأخرين بأفعاله ، فيسعى للتعرف على ذاته من خلال الضمير الحاكم أو الوعي الحاكم Judging Consciousness ويقر باثمه ويسعى نحو التصالح مع الضمير الآخر ، ولذلك فالوعي الاثم حين يعترف بخطيئته ، فإنه يطرح وجوده من أجل ذاته ، الذي كان يتسم بالعزلة والانفصال ، لكي يضع ذاته فيما وراء ذلك الوجود الجزئي المتعين ، ويقدم الوعي الحاكم المغفرة والصفح Forgiveness للوعي الاثم ، حيث تتحقق الوحدة المتبادلة بينهما ، وهذا يعني التطابق بين المعرفة الخالصة بالذات من حيث هي ماهية كلية ، والمعرفة الخالصة بالذات من حيث هي ذات فردية[45] .

وإذا كان الوعي الاثم يسعى لاعتراف الأخرين به وبأفعاله ، فإن هذا لا يتم إلا عن طريق اللغة ، لأنه يستطيع من خلال لغة الاقناع أن يتحول إلى وعي كلي شامل ، فاللغة هي السبيل لاقناع الأخرين بما لدينا من اعتقاد ذاتي ، و« إذا كان هيجل قد وجد في اللغة الأداة الوحيدة للجمع بين الفردي والكلي، فذلك لأنه تصور اللغة على أنها الوعي الذاتي نفسه موجوداً من أجل الآخرين »[46] ، أي أن اللغة لها طابع مزدوج ، فهي فردية من جهة ، وذات طابع كلي من جهة أخرى ، ولهذا يعول هيجل أهمية كبرى

---

(44) Ibid: p. 513.

(45) Ibid: p. 519.

(46) زكريا إبراهيم : هيجل (مرجع سبقت الاشارة إليه) ص 390 .

على اللغة ليس في تحويل الذات المتيقنة من ذاتها إلى ذات كلية فحسب ، وإنما أيضاً على مستوى اليقين الحسي ، وعلى مستوى العالم الأخلاقي والحضاري ، لأن اقتناع الوعي الذاتي بأن أي فعل هو الواجب يكتسب طابعه الفعلي من خلال اللغة .

فلسفة الحضارة كما تتجلى في محاضرات هيجل عن فلسفة التاريخ

تتبين مما سبق أن هيجل قد طرح فلسفته في الحضارة في ظاهريات الروح من خلال تحليله لبناء الذاتية الأوروبية وتاريخها منذ المدينة اليونانية القديمة حتى العالم الحديث المعاصر لهيجل في ذلك الوقت ، وقد تضمن هذا نقداً تحليلياً للاتجاهات الثقافية والفكرية المعاصرة لكل مرحلة من المراحل التي أشار هيجل إليها ، فهو حين يحلل المدنية اليونانية من الناحية السياسية والأخلاقية والفلسفية ، فإنه يحلل أيضاً المبدأ الجمالي الذي تقوم عليه الحضارة اليونانية ، وفلسفة الحضارة كما تتجلى في محاضرات هيجل في فلسفة التاريخ ، لا تقتصر على أوروبا فحسب ، وإنما تدرس التاريخ الإنساني ككل ، أي التاريخ العالمي ، أي تاريخ الإنسان وتطوره الحضاري ، ولذلك فهو لا يبدأ هنا بالعالم اليوناني ، وإنما يبدأ بالعالم الشرقي ، الذي يتفق مع شروطه للتأريخ الحقيقي للإنسان الذي يبدأ مع ظهور الوعي ، الذي تجسد في الدولة ، بينما يستبعد هيجل من فلسفة الحضارة المجتمعات الأولى التي كانت تعتمد على الأساطير ، لأنها ليست جزءاً من تاريخ الإنسان ، لأن تاريخ الحضارة لديه هو تقدم الوعي بالحرية ، والحرية ليست هي الحرية الجزئية الفردية ، وإنما الحرية التي تعبر عن الكل ، والكل هو الدولة ، والكلي عند هيجل هو الذي يقدم لنا ماهية الجزئي والفردي(47) . وحين يدرس هيجل فلسفة الحضارة للأمم المختلفة ، فإنه لا يقدم الجوانب الحضارية لكل أمة كما تتمثل في الأخلاق ، والسياسة والعلم ، والدين ، والقانون ، والفن فحسب ، وإنما يقدم أيضاً الروح المميزة لكل أمة من الأمم ، لأنه يرى أن الأمة كيان روحي وطبيعي ينطوي على عدد كبير من الخصائص والصفات الروحية والمادية ، ومن وراء كل هذه الصفات يوجد مبدأ واحد هو الذي تستند إليه جميعاً في قيامها مثل المبدأ الجمالي في الحضارة اليونانية ، وهذا المبدأ هو الكلي الذي يتعين ويتموضع في تلك الصفات والخصائص التي تكشف

---

(47) R.S. Peters; Hegel and the Nation. From Book: Political Ideas. Penguin Books, ed.: D. Thomson, 1978, p. 130.

ويقول هيجل أيضاً في العالم الشرقي : « فالتاريخ هو الواقع أما الأساطير فهي لا ترقى إلى مرتبة التاريخ » انظر ص 55 من الترجمة العربية .

عن طبيعة الأمة ، التي تظهر لنا في فنون الأمة وآدابها وفلسفتها وعلمها ، وفي طرق الحياة وأساليب الفن والدين ، بمعنى أن المبدأ الذي تقوم عليه الأمة هو الكلي الذي تخرج منه كل المتناقضات .

ويرى هيجل أن الروح الكلي أو العالمي يختفي وراء تاريخ الحضارة الإنسانية ، ولذلك يتعذر فهم الروح العالمي إلا من خلال الأمم المتتابعة في التاريخ والتي تكشف كل منها عن جانب من جوانب الروح الكلي ، وهذا يعني أن الفردي ، أو الأمة هي كلي بقدر ما هي جزئي ، ذلك لأن الأمة بقدر ما تعبر عن ذاتها أو عن هويتها الجزئية ، فهي تعبر في الوقت نفسه عن حقيقة الروح الكلية ، ولكن أرواح الأمم تختلف فيما بينها في تصورها عن ذاتها وعن إدراكها للروح الكلي ، وهذا التباين في قدرة الأمم على إدراك الروح ، هو ما يحدد موقع كل أمة من الروح ، والمفهوم الذي يكشف الروح من خلاله عن طبيعته هو مفهوم الحرية ، لأن ماهية الروح هي الحرية ، ولذلك فالترتيب الذي يقدمه هيجل في فلسفة التاريخ عن الأمم هو ترتيب مدى قرب وبعد هذه الأمم عن الحرية ، فالأمة التي عرفت أن الإنسان حر بما هو إنسان هي أقرب للروح الكلي أو العالمي من تلك الأمة التي لم تعرف مثلاً سوى أن واحداً فقط من الناس حر كما هو الحال في الشرق ، أو أن بعض الناس أحرار كما هو الحال في العالم اليوناني . ولذلك فالحرية هي المفهوم المركزي في فلسفة الحضارة ، أي أن تاريخ الحضارة لديه هو تاريخ التحرر ، ولذلك فهو يقول : « . . وما تاريخ العالم إلا تدريب الإرادة الطبيعية الطليقة بحيث تطيع مبدأ كلياً وتكتسب حرية ذاتية ، فالشرق لم يعرف ، ولا يزال حتى اليوم ، لا يعرف سوى أن شخصاً واحداً هو الحر ، أما العالم اليوناني ، والروماني فقد عرفا أن البعض أحرار ، على حين أن العالم الجرماني عرف أن الكل أحرار »[48] ، ولذلك حلل هيجل النظام السياسي في أي أمة بناء على مفهوم الحرية ، فيلاحظ أن الشكل السياسي الذي يرتبط بالشرق لديه هو نظام الحكم الاستبدادي والنظام الثاني هو نظام الحكم الديمقراطي الارستقراطي ، والثالث هو نظام الحكم الملكي .

ويعرض علينا هيجل في فلسفة التاريخ لديه المراحل المتتابعة التي يبلغ عن طريقها الإنسان مرحلة الوعي الذاتي ، أي المرحلة التي يعي فيها تعينه الذاتي ، أي الوعي بالحرية ، وعلى هذا النحو يصل الإنسان إلى أعلى مرحلة من مراحل تطوره حين يتعرف بطريقة واعية على العقل الساري في التاريخ ويدرك بوضوح أنه هو عقله الخاص[49] ،

(48) هيجل : العقل في التاريخ ، الترجمة العربية ، ص 221 .

(49) المصدر السابق ، ص 222 .

ولذلك يميز هيجل بين الحرية الجوهرية للروح المطلق ، وبين الحرية الذاتية ، والعلاقة بينهما هي التي تصور لنا مسيرة التاريخ .

وإذا كان هيجل يذكر العالم الشرقي في محاضراته في فلسفة التاريخ ، فهذا لا يعني إخفاء تحيزه الواضح للذاتية الأوروبية التي يرصد نموها ، ولذلك فهو يقول صراحة : « إن تاريخ العالم يتجه من الشرق إلى الغرب ، لأن أوروبا هي نهاية التاريخ على نحو مطلق ، كما أن آسيا هي بدايته »[50] .

وهذا يبين لنا مدى حرصه على أن يجعل من الشرق مرحلة أدنى من الغرب ، لأنه يعتقد أن الشرق يقدم طفولة البشرية ، والحقيقة أن تحيزه هذا يلقي بظلاله على فهم حضارة الشرق ، وفنونه ، ويتضح هذا في عجزه عن فهم الفن المصري القديم ، وكذلك دعوته أن الصين ستظل تابعة للغرب ، رغم أن التاريخ المعاصر يبين لنا بُعد تحليل هيجل عن واقع شعوب الشرق الآن[51] .

وإذا كان هيجل يقسم العالم إلى أربع مراحل ، فإنه يبدأ بالعالم الشرقي Oriental World ، والمبدأ المميز لهذا العالم هو جوهرية الأخلاق ، بمعنى أن الكل هو الجوهر ، وهذا الجوهر يتركز في العالم ، ولذلك تنتفي الحرية الذاتية ، ونجد الذات تخضع في عبودية مطلقة للقوانين الأبوية Patriarchate السائدة ، ويشبه هيجل المواطنين في العالم الشرقي بأنهم أطفال يطيعون آباءهم بغير إرادتهم أو بصيرتهم الخاصة ، ولذلك يقول : « ونحن نجد في الحياة السياسية في الشرق حرية عقلية متحققة تعمل على تطوير نفسها دون أن تصل إلى مرتبة الحرية الذاتية ، فتلك هي طفولة التاريخ »[52] ، ولذلك يدور الأفراد حول محور واحد هو الحاكم الذي يتربع على رأس الدولة بوصفه أباً للجماعة ، ويفرض ما هو جوهري[53] ، ويتحدث هيجل في هذا الجزء عن صفات وخصائص العالم الشرقي من خلال تحليله للأخلاق والسياسة والفن والدين والقانون ومظاهر الحياة المختلفة في كل من الصين والهند وفارس ومصر ، وتعبر كل منها عن مرحلة من مراحل الشرق القديم ، ففارس هي نقيض الصين والهند ، وتقوم فارس بدور هام في الانتقال الخارجي من حياة الشرق إلى الحياة اليونانية ، بينما تقوم مصر بدور التوسط في الانتقال

---

(50) المصدر السابق ، ص 221 .

(51) انظر نقد د. إمام عبد الفتاح إمام لهيجل في مقدمته لترجمة العالم الشرقي ، ص 50 .

(52) هيجل : العقل في التاريخ ، الترجمة العربية ، ص 223 .

(53) هيجل : العالم الشرقي ، الترجمة العربية ص 55 .

الداخلي في هذه العملية ، وإذا كانت فارس أقرب للحضارة اليونانية ، فإن مصر هي المعبر ، ولذلك يرى أن الروح المصري هو قمة الروح الشرقي ، وأبو الهول هو قمة الروح المصري[54] .

لقد بدأ الروح حياته في الشرق غارقاً في الطبيعة ومرتبطاً بها ، وقد عبرت تلك الدرجة المحدودة من الحرية التي حققها الشرقيون ، والتي تكاد تتطابق مع اللاحرية ، عن حالة المباشرة التي كان الروح منغمساً فيها ، ولذلك فأهم ما يميز الإنسان الشرقي هو عدم فهمه لذاته ، وهو نتيجة لعجزه عن فهم الطبيعة من حوله ، ولذلك يجعل هيجل من الشرق أدنى من الغرب ، لأن الروح لديه ينتج ذاته ويحققها في ضوء معرفته بذاته ، وينتج العالم الذي تحيا فيه هذه الذات ، وفيه يلبي مقتضيات المفاهيم الأساسية لهذا الوعي بالذات ، والوعي بالذات عند هيجل هو الحرية ، ولذلك ما دام الشرقي يفتقد لهذا الوعي بنفسه ، فإنه يفتقد الحرية ، ولذلك نجد لديهم أن الحاكم هو الكاهن الأعظم أو الإله نفسه ، والدستور والتشريع يصبح ديناً أيضاً ، ولذلك تضيع الشخصية الفردية وتضمحل حقوقها بسبب انعدام وعيها الذاتي ، وتستحيل الطبيعة ـ لدى الشرقي ـ إلى قوى إلهية تتمثل في عبادة النور أولاً ، وعبادة النبات ثانياً ، وعبادة الحيوان ثالثاً ، وأخيراً في الطبيعة التي طوعها الإنسان الصانع بكلتا يديه في النحت والمعابد والتماثيل التي جعل الإنسان منها موضوعاً لتقديسه ، ولذلك يتميز العالم اليوناني عن العالم الشرقي في هذا الوعي الذاتي الذي اكتشف ـ على حد تعبير هيجل ـ حين قال الإله أبولو : « أيها الإنسان اعرف نفسك »[55] ، وهذا القول لا يعني معرفة الذات للجوانب الجزئية لضعفها وأخطائها ، وإنما المقصود هو الإنسان بشكل كلي الذي ينبغي أن يعرف نفسه ، ولذلك فهو يستخدم الأسطورة اليونانية التي تروي أن أبا الهول قد ظهر في طيبة ، وطرح على أوديب لغزاً ، « ما هو ذلك الشيء الذي يسير في الصباح على أربع أرجل وفي الظهر على اثنتين ، وفي المساء على ثلاث ؟ » فقدم له أوديب الحل أنه الإنسان[56] ، وهذا الحل يعني التحرر من الطبيعة ومن الانغماس فيها ، ولذلك حين يتحدث هيجل عن مصر ، فإنه يربط بين التصور الأساسي لماهية الوجود عند المصريين الذي يرتكز على الطابع المحدد للعالم الطبيعي الذي يعيشون فيه ويجدده النيل والشمس ، وبين تعبير المصريين عن أفكارهم في فنونهم المعمارية وكتاباتهم الهيروغليفية ،

(54) المصدر السابق ص 215 ، ص 216 .

(55) المصدر السابق ، ص 215 .

(56) المصدر السابق ، ص 208 .

وبين لنا أن افتقاد المصريين للعمل الأدبي ـ رغم وجود اللغة ـ يرجع إلى أنهم لم يتقدموا إلى المرحلة التي يفهمون فيها أنفسهم[57] .

ولذلك يعتقد هيجل أن روح كل حقبة تاريخية لدى أي شعب من الشعوب ، تظهر في تصور أي شعب عن الإنسان ، فإذا عرفنا تصور شعب من الشعوب للإنسان في خصائصه الجوهرية فاننا نستطيع أن نستخلص روح هذا الشعب نفسه في هذه الحقبة التاريخية ، وهذا الروح هو المنطق العام الكامن وراء كل إنتاجاتها ، وإذا لم نكتشفه فسنعجز عن فهم ذلك الإنتاج ، فروح الشعب هي بمثابة المفتاح الذي يعيد الحياة إلى آثار الماضي ، ولذلك فحين يذكر هيجل المعلومات التاريخية والأثرية المتاحة له في ذلك الوقت عن الفن والدين والعلم والقانون في الصين والهند وفارس ومصر والرومان وغيرها ، فإنه يهدف بهذا أن يفسرها وفق روح كل أمة ، والمبدأ الخاص بها الذي يظهر في تصورها للإنسان ، فالدول تخلف وراءها قوانين وأعمالاً فنية وغيرها من الآثار التي تتجسد بها الدولة في تلك الماديات ، فلقد تجسدت روما في قانونها ومصر القديمة في معابدها ، واليونان في النحت والتراجيديا « المآسي » ، وتبقى تلك الآثار مادة صامتة إذا لم تملك مفتاح فهمها[58] .

ولذلك فهو يرى أنه حين يواجه الباحث آثار حقبة ما لا بد له من إدراك روح تلك الحقبة لكي يدرك معنى دساتيرها وقوانينها ومذاهبها وعلومها وفنها ، وعليه أن يفهم الدولة التي ابتدعتها ، والدورة التي تمثلها تلك الدولة في سير التاريخ العام ، وهكذا لأن روح التاريخ لدى هيجل واحد لأن قصد التاريخ الإنساني العام هو تحقيق الحرية ، فحين تغادر الروح دولة لتحل في دولة أخرى ما فانها تنتقل من حرية إلى حرية أعلى ، وهكذا يحكم هيجل على كل حقبة تاريخية اعتماداً على معيارين متكاملين : معيار الحقبة الخاص بها ، ومعيار عام هو روح التاريخ الشامل الذي يشخص الروح أو المطلق .

وهذا المنهج هو الذي يعرض به هيجل للعالم اليوناني والروماني والجرماني ، بعد أن عرض به العالم الشرقي ، فبين القدر المحدود من الحرية الذي يتمثل في الطغيان أو الاستبداد الشرقي ، كمرحلة للروح في هذه المرحلة ، ثم بين المبدأ الخاص للدول الشرقية لكل من الصين والهند وفارس ومصر ، وحين يتناول اليونان والرومان يبين لنا أن

---

(57) عبد الله العروي : الأدلوجة ، المركز الثقافي الغربي المغرب ص 57 .
(58) المصدر السابق .

مسيرة الحرية تتقدم ، لأننا نجد هنا بعض الناس أحراراً ، ولذلك فإن الحرية عند اليونان والرومان لم تكن قد اهتدت تماماً إلى المضمون الحقيقي للحرية ـ وهو أنها ماهية للإنسان بما هو كذلك ـ فانها مع ذلك قد أحرزت تقدماً ملحوظاً عن نظيرتها في الشرق ، وقد عبرت عنه التراجيديات اليونانية حين تساءل الإنسان فيها عن مصيره وعن علاقة هذا المصير بالقدر ، وتفجرت من هذه التساؤلات الينابيع الأساسية للوعي بالحرية فيما بعد ، في حين ظلت علاقة الإنسان الشرقي بذاته وبالآخرين علاقة مباشرة تخلو من كل توسط .

وحين يعرض هيجل للروح اليوناني على سبيل المثال فإنه يتحدث في البداية عن سمات الروح اليونانية ، ثم يتناول الأشكال المختلفة للشخصية الجمالية للروح اليوناني كما تتجلى في الأعمال الفنية ، ويكشف بذلك عن دور الفن الذاتي والموضوعي والسياسي في الحياة اليونانية ، ثم يتناول الحروب التي خاضتها الحضارة اليونانية ، وأفول هذه الحضارة الذي نجد تعبيره الواضح في الكوميديا .

أما المرحلة الرابعة والأخيرة في تطور الحضارة وتطور الوعي بالحرية عند هيجل فهي تظهر في العالم الجرماني ، حيث نجد أن الإنسان حر بما هو إنسان ، فالأمة الجرمانية مع ظهور المسيحية ، كانت أول أمة لديه ، تتبين أن الإنسان حر بطبيعته ، وعند هذا الحد من التطور تكون الإنسانية قد حققت أقصى ما تستطيع تحقيقه من تقدم الوعي بالحرية[59] .

ويوضح هيجل هنا أن الحرية بمعناها الليبرالي الحديث لم تتأصل في الوعي الأوروبي ، ولم تمارس في وقت واحد مع ظهور المسيحية ولا مع تبني القبائل الجرمانية لها ، لأن « إدخال هذا المبدأ ـ أي مبدأ الحرية ـ في مختلف العلاقات السائدة في العالم الفعلي ينطوي على مشكلة أخطر من مجرد غرس هذا المبدأ . وهي مشكلة يحتاج غرسها وتطبيقها إلى عملية ثقافية قاسية طويلة الأمد ، والدليل على ذلك ما نلاحظه من أن الرق لم يتوقف بعد قبول المسيحية مباشرة . كذلك لم تَسُدْ الحرية في الدول ، ولم تتخذ الحكومات والدساتير تنظيماً معقولاً أو تعترف بالحرية أساساً لها ، فهذا التطبيق للمبدأ على العلاقات السياسية ، وتشكيل المجتمع بواسطته تشكيلاً تاماً ، أو جعله يتغلغل في المجتمع ، هو عملية تعد هي والتاريخ ذاته شيئاً واحداً ، إذ لا بد من التفرقة المتضمنة

---

(59) هيجل : العقل في التاريخ ص 85 ـ 86 .

هنا بين المبدأ بما هو كذلك وبين تطبيقه ، أعني إدخاله وتنفيذه في الظواهر الفعلية للروح والحياة »[60] .

وهكـذا يتبين لنـا أن هيجل قـد بين لنـا أن الشرق أعطى الحـرية لفـرد واحد هـو الطاغية ، واليونان والرومان أعطوا الحرية للبعض دون البعض ، ولذلـك قسموا النـاس إلى أحرار وعبيد ، أما الغرب المسيحي الجرماني فهـو الذي اعتـبر الإنسان من حيث هـو إنسان حراً ، ومن ثم لا يـرى هيجل في الشرق أي فـرصة للحيـاة الديمقـراطية الحـرة ، وأسطورة أبي الهول تعبر خير تعبـير عن الروح الشرقيـة ، ويضع هيجـل في مقابلهـا فكرة النهضة الأوروبية كتعبير عن الحرية في العالم الجرماني .

نظرية هيجل الجمالية من خلال ظاهريـات الروح :
(الـدين والحضارة والفن)

تحـدث هيجل عن الفن في ظـاهريـات الروح في الفصـل السابـع الذي خصصـه للحديث عن ظاهـريـات الـدين ، فهو حـين يقسم الدين إلى ثـلاث مراحـل وهي الدين الطبيعي Natural Religion ، والدين في صـورة الفن Religion of the Form of Art ، والـدين المنزل The Revealed Religion ، فـإنه يجعـل الدين يـأخـذ صـورة الفن عنـد اليونان ، وينسب لليونان ديانة جمالية يعتبرها مرحلة من مراحـل تطور الـدين ، وإذا كان الدين من أهم مقومات الحضارة عند هيجل ، فإن كثيراً من البـاحثين(*) يـرى أن هيجل يجعل من الدين أساساً للفن ، وان هنـاك صلة وثيقة بـين الدين والفن لـديه ، تـظهر في تحليله للديانات والأسـاطير اليـونانيـة باعتبـارها أعمـالاً فنية تعـبر عن فهم خاص للروح اليونانية ، و « يبدو أن شلايما خر هو الذي أوحى إلى هيجل بـالصلة بين الـدين والفن ، إذ كان يقول : إنهما ـ الـدين والفن ـ صديقـان يشعران بـالتجاوب النفسي بينهـما ، وكان يتحدث عن الدين ، وكأنه يتحـدث عن الموسيقى : إن المشـاعر الـدينية يجب أن تـلازم جميع أفعال الإنسان ، وكأنها أنغام مقدسة ، والدين هـو الذي يحيـل الألحان البسيـطة في الحياة إلى انسجام موسيقي »[61] .

لكن قبل أن نستطرد في شرح الصلة الوثيقة بين الدين والفن عنـد هيجل ، لا بـد

---

(60) المصدر السابق ، ص 86 .

(*) على رأس هؤلاء الباحثين الذين يجعلون من الدين أساساً للفن نجد ميور Mure وهيبوليت .

(61) د. نازلي إسماعيل : الشعب والتاريخ ، ص 144 ، وهيبوليت في الترجمة الانجليزية ص 531 ـ 532 .

أن توضح أن هذه الصلة لا تتضح إلا من خلال فلسفة الحضارة عند هيجل ، لأن الدين والفن جزء من فلسفة الحضارة ، ومظهر من مظاهرها الأساسية ، لأنه تحليل هيجل للدين في الظاهريات يكشف لنا أن الدين جزء من فلسفة الحضارة ، كما أنه جزء من فلسفة التاريخ ، فالدين حين يظهر في حضارة ما ، فانه يكشف عن تاريخ وفكر هذه الحضارة التي يظهر فيها ، لأن الدين لديه يعكس وعي الإنسان بموضوعه ، ولذلك فكل حضارة لديه لها مركز هو الدين ، فهو يرصد مع المسيحية الحضارة الجرمانية ، ويرصد مع الإسلام الحضارة الإسلامية ، وحتى الحضارات التي لم تعرف الدين المنزل ، مثل الحضارات الافريقية والآسيوية فانها نشأت على دين تاريخي أو أسطوري ، وهذا الرأي نجده أيضاً لدى ت . س . اليوت حين يربط بين الدين والحضارة ، ويرى أن الدين جزء من الحضارة ، والحضارة مظهر من مظاهر الدين[62] والحقيقة أن الدين لا يرتبط بالحضارة بمفرده ، وإنما نجد الفن أيضاً ، أحد مظاهر الحضارة ، التي يعكس تاريخها ، فإذا كان الفن عند هيجل يحتوي عن طريق الحدس المباشر على صورة الحقيقة ، وليس على الحقيقة ذاتها ، وحقيقة الفن عند هيجل في مضمونه ، ومضمونه هو الفكرة الشاملة ، سنجد أن تاريخ الفن في الحضارة الإنسانية يعكس لنا ـ في عصوره الثلاثة ـ علاقة الشكل بالمضمون ، فنجد أن حقيقة الفن هي تطابق العمل الفني مع الموضوع كما هو الحال الذي نجده في الفن الكلاسيكي ، وهي أيضاً في تطابق العمل الفني مع الفكرة ، وبذلك يكون الفن تعبيراً حراً عنها ، كما هو الحال في الفن الرومانتيكي ، حيث يظهر ارتباط الفن بالحضارة والإنسان ، لأن هيجل يرى أنه لا بد للفن من جماعة تتذوقه وتتمثله ، وإلا كان فناً دون حياة(*) . وهذا يعني إرتباط الفن بالتجمعات البشرية التي تظهر في الدولة .

والحقيقة إذا تأملنا تاريخ الدين ، وتاريخ الفن ، وتاريخ الحضارة وأصول فلسفة الحق ، سنجد أن هناك وحدة تفكير هيجلي في مختلف هذه الجوانب ، التي يرى هيجل أنها مترابطة ومتفاعلة ، لذلك نجد أن مرحلة الدين الطبيعي في تطور الدين تماثل حضارات الشرق القديم الصينية والهندية والفارسية والمصرية في فلسفة التاريخ ، وهي تماثل الحق المجرد في أصول فلسفة الحق ، وهي تماثل أيضاً الفن في صورته الرمزية في

---

(62) ت . س . اليوت : ملاحظات نحو تعريف الثقافة ص 16 .

(*) يرى بعض الباحثين أن الاسلام حين منع النحت والتصوير ، لأنه حرم على المسلمين التجسيم ، فإنه قد أدى لازدهار فنون اللغة ، وتضاءلت فنون التصوير لأنه ليست هناك جماعة تتذوقها . انظر : كنوز الفن الاسلامي : عالم الفكر الكويتية يونيو 1986 المجلد السابع عشر ص 249 .

فلسفة الفن عند هيجل(63) .

وهذا التماثل في المرحلة الأولى لتطور الدين نجده أيضاً في المرحلتين اللاحقتين أيضاً ، فالفن الكلاسيكي يماثل دين الفردية الروحية والأخلاق الذاتية والحضارات اليونانية والرومانية ، بينما الفن الرومانتيكي فانه يماثل الأخلاف الموضوعية والدولة ، والحضارة الجرمانية والدين المنزل ، وهذا التقسيم الثلاثي لتطور الجدل الهيجلي للدين والتاريخ والفن والقانون نجده أيضاً في تطور الوعي ـ الذي سبقت الإشارة إليه في الفصل الأول ـ من الوعي الحسي إلى الوعي الذاتي ثم الوعي المطلق ، وهو ما يناظر تطور الأسرة إلى المجتمع المدني ثم الدولة ، وهذا ما نجده في المنطق أيضاً ، حيث نجد أن الوجود يطابق الفن الرمزي ، والماهية تطابق الفن الكلاسيكي ، والفكرة الشاملة تطابق الفن الرومانتيكي .

وهنا يمكن أن نتساءل : ما الذي يحدد التطور التاريخي للحضارات والدين والفن والفلسفة ؟

ويرى هيجل أن هناك تفاعلاً بين كل مقومات الحضارة من البيئة المادية التي ذكرها في فلسفة التاريخ باسم الأساس الجغرافي للتاريخ ، وبين الدين والفلسفة والقانون والفن والروح ، ولذلك فهو يطالبنا بالتوقف عند علاقة التفاعل ذاتها ، أي ينبغي أن تفهم هي ذاتها بدلاً من أن تعامل بوصفها شيئاً مساوياً للفكرة الشاملة ، . . ويتم هذا من خلال الاعتراف بكون كلا الجانبين المتفاعلين ليسا سوى لحظات في جانب ذلك(64) .

بمعنى أنه يجب أن نبحث عن التطور في روح الشعب ، فالتاريخ عند هيجل في كليته هو تجلي الروح وتجسدها ، وكل مرحلة من مراحل التطور التاريخي لها مبدؤها الخاص وهذا المبدأ في التاريخ هو الروح الخاصة للشعب ، وتعبر خصائص روح الشعر تعبيراً عينياً عن كافة جوانب وعي الشعب ونظمه السياسية والأخلاقية والقانونية ، وتقاليده وعلمه وفنه أيضاً ، أي أنه يمكن تفسير الخصائص الجزئية من خلال الخصائص العامة لروح الشعب .

ولذلك فحين يشرح هيجل الدين في الحضارة المصرية القديمة ، فانه في نفس

(63) Hyppolite: Genesis and structure, p.533.

(64) هيجل : العقل في التاريخ ص 179 .

الـوقت يشـرح الفن المصري ، لأنـه يحلل الـدين هنـا من خـلال الفن ، ولهـذا يمكن أن نعرض لمراحل الدين التي عـرضها هيجـل في ظاهـريات الـروح ، لنقف من خلالـه على تصوره للفن في هذه المرحلة ، وهذا يعني أن هيجـل في الظاهـريات يـدرس الفن والدين باعتبارها وحدة واحدة تعبر عن مضمون واحد ، ثم ينتقل بعدهما إلى المعرفة المطلقة وهي الفلسفة ، بينما في فلسفة الروح في الجزء الثالث من موسوعة العلوم الفلسفية يدرس الفن ثم الدين ثم الفلسفة ، كل منهـا على حدة في حديثه عن الروح المطلق(*) .

وسنلاحظ أن هيجل حين يتناول الـدين فانـه يتناولـه من خلال ثـلاثة جـوانب : أولهـا : الفكرة Notion أي مـوقع الـدين من التطور العـام لتاريخ الروح ، لأن تـاريخ الـدين لديـه هو تـاريخ روح العـالم على نحـو ما يعـرف ذاته في الـدين بوصفـه روحـاً ، وثـانيها : التمثـل الـديني Representation Religion أي كيفيـة ظهـور الـدين ، بمعنى التعبير الحضاري عن هذا الدين في التـاريخ والمكـان (الأسـاس التجـريبي للتاريـخ عند هيجل هو البيئة الجغرافية) ، وثالثها : العبادة Cult ، وهي كيفية ممارسة الدين في حيـاة الفرد والجماعة ، وتطور صورة العبادة في الدين[65] هو الصـورة الواضحـة التي تتضح في كتاب هيجل « محاضرات في فلسفة الدين » لأنه يقدم تأريخاً لصور العبـادة عند الشرقيـين كما تتمثل في العبادة الوثنيـة ، وكما تتمثـل في العبادة الشعبيـة عند اليـونان وكـما تتمثل في العبادة الروحية في المسيحية ، ونـلاحظ أن هيجل في ظـاهريـات الروح لا يقـدم تاريـخ صور العبادة ، وإنما يقدم تـاريخ الـدين باعتبـاره تعبيراً عن جـدل العلاقـة بين المتنـاهي واللامتناهي .

أ ـ الدين الطبيعي : Natural Religion

ويقابل مـرحلة الوعي المبـاشر على مستـوى الروح ، وفي هـذه المرحلة التي تنقسم بدورها إلى ثـلاث مراحـل، نرى الإنســان في المرحلة الأولى ينشـد الإنسان صـورة مكافئـة لروحه في عالم الطبيعـة فيعمد إلى تـأليه بعض المـوضوعـات الطبيعيـة حيث نرى الفـرس يعبـدون النور THe God of Light ، وأخـذ ينسب للنور بعض الأفعـال ، بحيث يـظل المطلق عند الإنسان الشرقي هو ذلك السيد المتجبر الذي يملك القـدرة على كـل شيء ،

(*) تناول هيجل الفن في فلسفة الروح من فقـرة 556 إلى فقرة 563 ، أي من ص 293 إلى ص 297 من تـرجمة ولاس «W. Wallace» .

(65) Hegel: Lectures on the Philosophy of Religion, trans. by: Speirs and Sanderson, Vol. 1, p. 210.

بينما الإنسان لا يملك القدرة ، وتعبر هذه الصورة الأولى من الدين الطبيعي عن صورة الاستبداد الشرقي في السياسة ، حيث أنه كان قد بين في فلسفة التاريخ أن الشرق لم يعرف سوى الحاكم الحر والباقي عبيد ، وهذا التصور ذاته انعكس في تصوره لتاريخ الدين أيضاً[66] .

وفي الصورة الثانية من الدين الطبيعي يعمد الإنسان إلى عبادة بعض الصور الجزئية المتعددة مثل النبات والحيوان كما هو الحال في الهند ، وهيجل يحدثنا هنا عن ديانة الزهور التي يعبد فيها الإنسان بعض النباتات ، ثم تطور الحال ، وظهرت ديانة الحيوانات التي انتشرت في الهند ، وتحليل هيجل لعبادة الحيوان مثل البقر في الهند يرتبط لديه بالصراع بين الجماعات البشرية التي اقترنت بعملية الدفاع عن الرموز والأشكال الحيوانية التي تمثل في نظر كل فريق روح الجماعة[67] .

والصورة الثالثة : بدأت حين أصبح العمل وسيلة ورمزاً للتوحيد بين الجماعات ، فأصبح الإنسان يعبد الأشياء التي يصنعها ، كما هو الحال في مصر القديمة ، وهنا نلتقي بتحليل هيجل للفن المصري القديم ، ويفصح عن رأيه فيه ، فيبين لنا أن الكثير من الأعمال الفنية الفرعونية كانت تعبيراً عن عملية اكتشاف الروح لذاتها من خلال المادة ، ولم تلبث المعابد والتماثيل ان حلت محل الاهرامات والمسلات ، وبدأ الصانع « الفنان المصري » The Artificer يستخدم النحت والعمارة لكي ينتقل من تصوير الأشياء المجردة إلى تصوير الأشياء الحية ، فاستخدم الأعمدة المنحوتة من الحجر لتحقيق الامتزاج بين النبات من جهة والشكل الذهني المنتظم من جهة أخرى وبدأ يعمل على تصوير بعض الأشكال الحيوانية من خلال تصوره هو ومثال ذلك أبي الهول فهو نصف حيوان ، ونصف إنسان ، وله دلالته الخاصة في الحضارة الفرعونية المصرية القديمة ، وفي المرحلة التالية للفن المصري تحرر النحت المصري من الصورة الحيوانية وركز على الصورة البشرية[68] .

ورأى هيجل في الفن المصري القديم أنه ينقصه التعبير في الخارج عن معناه الباطني ، بمعنى أن الشكل الفني الخارجي للمثال يفتقر للغة الفنية مما يؤدي إلى حجب

---

(66) Hegel: Phenomenology of Spirit, Sec. 685- 688.

(67) Ibid: Sec. 689- 690.

(68) Ibid: Sec. 696.

المعنى الباطني العميق[69] ، ويعتبر هيجل أن الفن الذي يحدث توافقاً بين الداخل والخارج هو الفن الاغريقي .

ب ـ دين الفن أو الديانة الجمالية

ويقابل مرحلة الوعي بالذات ، فإذا كان الدين الطبيعي يعبر عن دين الشرق القديم كما يتمثل في فارس ، والهند ، ومصر القديمة ، فإن دين الفن هو دين الإغريق ، وكأن الروح الإغريقي الذي جسد الأخلاق والفضيلة في مرحلة الروح المباشر في المدينة اليونانية هو الذي يجسد الجمال والفن أيضا ، وإذا كان الفن المصري القديم في نظر هيجل هو عمل صناعي تركيبي ، يخلط بين العناصر والأشكال الغريبة أي بين الفكر والطبيعة ، فان الفن الإغريقي هو الذي يعبر عن الحرية الكلية وعن الوعي الذاتي للروح باعتبارها إنسانية متناهية .

وأهم ما يميز الفن اليوناني هو اختفاء ذات الفنان في صميم عمله الفني ، فلا نلمح حضوراً للفنان وذاته في العمل الفني كما هو الحال في الفن المعاصر ، الذي نجد فيه لكل فنان أسلوبه الخاص الذي يتميز به عن أي فنان آخر . ويقسم هيجل مرحلة الدين الذي يتخذ صورة الفن إلى ثلاثة تقسيمات فرعية وهي : العمل الفني المجرد The Abstract Work of Art ، حيث يتجلى الروح الأخلاقي لذاته في صورة أشكال إلهية خالصة ، ثم العمل الفني الحي The Living Work of Art حيث يصبح الإنسان هو الصورة المشخصة للحقيقة الإلهية ، ثم العمل الفني الروحي The Spiritual Work of Art حيث تتجلى الروح من خلال لغة الملاحم ، والتراجيديا والكوميديا[70] .

وفي الصورة الأولى من الديانة الجمالية ، وهي صورة العمل الفني المجرد ، تمثل الفنان الإغريقي آلهة الأولمب في صور وأشكال فنية ، كما عبر عن الروح الديني من خلال

---

(69) من الواضح أن هيجل يقوم بتفرقة واضحة بين الفن المصري والفن الاغريقي ، فهو يعتقد أن الاهرامات والمسلات التي تجسد الفن المصري لا تعبر عن فكرة باطنية عميقة أو تخفيها ، ورغم حديثه عن أبي الهول إلا أنه من الواضح أنه عجز عن فهمه ، لأنه لم يفهم الفكرة التي يعبر عنها .

لمزيد من التفاصيل عن الفن المصري القديم انظر د. ثروت عكاشة : العين تسمع والأذن ترى ، دار المعارف القاهرة .

(70) تحدث هيجل عن هذه المراحل الفنية ولكن تحت عناوين أخرى فتحدث عن الفن الذاتي ، والفن الموضوعي والفن السياسي كتعبير عن الجوانب الجمالية في الروح اليونانية (في كتابه محاضرات في فلسفة التاريخ) .

See: Hegel: Philosophy of History, trans. by: J. Sibree. Great Books of the Western World. Chicago, 1952, p. 267.

الفنون التجسيمية التي تصور آلهة الأولمب ، ومن خلال الأناشيد الدينية ، التي تصور آلهة اليونان ، ونلاحظ أن هذه الفنون التجسيمية والأناشيد تميل إلى الطابع المجرد ، وتختفي منها ذاتية الفنان ، بمعنى أن الصور التشكيلية للآلهة هي صورة مجردة من ذاتية الفنان والإنسان ، ولذلك فهي مجرد رموز مثل نسر زيوس Zeus ، وطائر مينيرفا Minerva (آلهة الحكمة) .

ويرى هيجل أن هناك تقابلاً وتعارضاً بين الفنون التجسيمية وبين الفنون الغنائية ، فالتجريد في الأناشيد الغنائية يرجع لأسباب مختلفة عن التي تؤدي للتجريد في الفنون التجسيمية ، لأن الأناشيد الدينية تذيب المشاعر الفردية في كل موحد تخلق منه موجوداً واحداً بسيطاً ، وتستحيل إلى حياة باطنية ، والتعارض هنا يكون في حمل الفنون التجسيمية للطابع الخارجي للعمل الفني ، بينما الفن الغنائي يحمل طابعاً باطنياً ، ويرى هيجل أن الوحدة بين الداخل والخارج تتحقق في فعل العبادة لأنه الأداة الوحيدة التي تجمع بين الإلهي والبشري أي بين الماهية والوعي بالذات ، ويظهر هذا في الاحتفالات التي يقدم فيها اليونانيون القرابين للآلهة[71] .

وفي الصورة الثانية في العمل الفني الحي ، لا يبقى العمل الفني مجرداً وإنما يصبح حياً ، وتتمثل هذه الصورة من الدين في الأسرار اليونانية التي حاولت تأليه الإنسان ، ولذلك يرى هيجل أن اليونان هو الشعب الأوحد الذي استطاع أن يحقق في ذاته الوحدة المباشرة للعنصر البشري والعنصر الإلهي . ويتمثل هذا في أعمال النحت للبطل الرياضي ، وتكريم الجسم الرياضي باعتباره نموذجاً للجمال الإنساني ، فهو عمل فني حي تشيع فيه الروح ، وهو يكشف عن سر الحياة والوجود .

وفي الصورة الثالثة من الديانة الجمالية ، وهو العمل الفني الروحي ، ينتقل من العالم الرياضي إلى العالم الأدبي نظراً لأن الرجل الرياضي لا يملك سوى جسد دون نطق أو لوجوس Logos ، بينما اللغة كما سبقت الإشارة عند هيجل هي الأداة الوحيدة التي تحيل الداخل إلى خارج ، فاللغة الأدبية التي تتمثل في أشعار هوميروس ، وتراجيديات اسخيلوس وسوفوكليس وكوميديا أرسطوفانيس تجعل الروح اليوناني يتسامى بنفسه نحو الكلية أو الشمول ، وقد نشأ العالم الأدبي اليوناني من خلال التراجيديا أو المأساة ثم ما لبث أن انحل وأفل في عصر الكوميديا أو الملهاة .

---

(71) Hegel's Theory of Aesthetics in the Phenomenology: Essay by: Howard P. Kainz. From Idealistic Studies, pp. 81-93.

وقد أشرنا فيما سبق ونحن بصدد الروح المباشر في الحضارة اليونانية كيف استخدم هيجل مسرحية « انتيجون » للتعبير عن بداية التعارض بين القانون الإلهي والقانون البشري أو الصراع بين الإرادات الفردية ، حين بين هيجل « أن انتيجون على حق من وجهة نظرها وهي تمثل الحق في ضمير كل إنسان ، وكذلك كريون على حق في نظر نفسه لأنه يمثل حقوق الدولة . فالخلاف لا يقبل التوفيق ، ولا بد لكل منهما أن يشقى وهذه هي التراجيديا »[72] .

وفي هذه الصورة من العمل الفني الروحي ، يحدثنا هيجل عن الملحمة Epic والمأساة Tragedy ، والملهاة Comedy ، فالملحمة عند هيجل هي تعبير إنساني عن العالم الإلهي ، وليس هناك مكان للفردية في الملحمة ، وإنما نجد الحاكم المطلق[73] ، أما في التراجيديا فالإنسان يواجه القدر وهو مصبوغ بهذا الطابع الكلي ، كما نجد في رواية انتيجون الذي يمثل إرادة كلية رغم تعينها الجزئي في أحداث الدراما ، ويرى هيجل أن التراجيديا اليونانية تعبر عن الحرية والاستقلال الذاتي التي تتصف بها الإرادة البشرية .

أما الكوميديا فيرى هيجل أنها تعبر عن إحساس الإنسان بالوحدة وهي التي مهدت لظهور المسيحية ، التي ظهرت نتيجة لإحساس الإنسان بالتمزق والشقاء وعجزه عن تجاوزه ، وهذا ما أدى إلى ظهور الدين المنزل ، أو ديانة الوحي[74] .

جـ - ديانة الوحي أو الدين المنزل : Revealed Religion

وهي المرحلة الثالثة في جدل الدين ، التي يقدم فيها هيجل ارهاصاته التاريخية لظهور الديانة المسيحية التي يعتبرها الديانة المطلقة ، فهو يرى أن الديانات الشرقية (الدين الطبيعي) هي ديانات خوف ورهبة ، لأن الإله متعال على الوجود المتناهي ، بينما الديانات اليونانية خلعت على الآلهة طابعاً بشرياً ، وصاغ الشعراء والفنانون آلهة الأولمب ، حتى جاء الوعي الشقي الذي أظهر الحاجة لظهور الديانة المسيحية التي يعتبرها هيجل نهاية المطاف ، وبالطبع لا يخفى هيجل تحيزه هنا ضد الديانات الأُخر ، وقد يرجع هذا إلى عدم دقة المعلومات التي تلقاها هيجل عن البلاد الأُخر ، لا سيما أن موقفه من الفنون الأخرى لشعوب الشرق يحمل أيضاً طابعاً فيه قدر من التحامل على حضارات

---

(72) د. فوزي فهمي : المفهوم التراجيدي والدراما الحديثة ، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب ، القاهرة ، 1967 ، ص 17 .

(73) Howard P. Kainz: Hegel's Theory of Aesthetics, p. 92.

(74) Ibid: p. 91.

وثقافة الشرق ، والحقيقة أننا لسنا بصدد تحليل فلسفة الدين عند هيجل رغم أهميتها في فلسفة الحضارة لديه ، لأن الهم الرئيسي لهذا البحث هو إبراز العلاقة بين الفن والحضارة عند هيجل ، والواقع أن الدين عند هيجل هو الذي يبرز هذه العلاقة ، لأنه إذا كان كانط قد فرق بين الجمال والجلال ، فان هيجل قد ميز بين دين الجلال (الدين اليهودي) ودين الجمال عند اليونان ، وهو دين الضرورة الكونية التي عبر عنها الشعراء في مقابل الحرية الفردية التي عبر عنها الفلاسفة في اليونان ، وهذه الضرورة الكونية الدينية قد عبرت عن نفسها من خلال عمل فني ، فالعلاقة الحضارية بين الفن والدين تظهر عند اليونان ، حين نجد الأساطير اليونانية تصور مختلف جوانب الإنسان الحضارية ، فزيوس إله السياسة والقوانين والسلطان ، والإنسان هو الحرية والعقل كما هو واضح من أسطورة بروميثيوس رمز الإنسان الحضاري .

وقد بين هيجل إرتباط الدين والفن ، فإذا كان الفن تعبيراً عن الحدوس الدينية فيمكن القول إن الدين في إحدى مراحله ، نظرة فنية للعالم ، كما هو الحال في الدين اليوناني ، واستطاع الدين أن يعبر عن نفسه في أعمال فنية شاهقة في العمارة والنحت والتصوير ، ولكن الدين المطلق عند هيجل يعبر عن نفسه أصدق تعبير في « الشامل » أي في الشعر والموسيقى والأوبرا ، وقد عبر هربرت ريد عن هذه الفكرة عند هيجل في كتابه « فلسفة الفن » فيقول : إن تطور الوعي الديني يبين لنا كيف كان الدين البدائي ديناً طقسياً يتطلب الفن ضرورة ، وتختلط طقوسه بالتعبير الفني ، إلا أن الدين متى بلغ مرحلة الإيمان فإن اعتماده على التعبير الفني لا يصبح ضرورياً ، بل ممكناً ، فقد تتدخل الأساليب الفنية في صياغة بعض الرموز الدينية لتقريبها للعامة ، ولكن متى بلغ الدين مرحلة التعقل أمكنه الاستغناء عن الأساليب الحسية والفنية بالتصورات الفلسفية والتأملات الفردية[75] .

وقد عبر هيجل عن هذا المعنى أيضاً في محاضرات في « الاستطيقا » فيقول عن تداخل الفن والدين والفلسفة ، « لا يندر أن يستخدم الدين الفن ليجعل الحقيقة الدينية أكثر محسوسية وأسهل منالاً على الخيال »[76] ومن هذا القبيل فإن الفن كان لدى الإغريق على سبيل المثال أسمى شكل يمكن فيه للشعب أن يتصور الآلهة ، وأن يعي الحقيقة ،

---

(75) اقتبسته د. اميرة حلمي مطر في دراستها هيجل وفلسفة الجمال ، مجلة الفكر المعاصر ، سبتمبر 1971 ، ص 83 .

(76) Hegel: Aesthetics, p. 102.

كذا أضحى فنانو اليونان وشعراؤها خالقي آلهتها ، أي أن الفنانين أعطوا أمتهم تصوراً محدداً لحياة الآلهة ، وأفعالها ، كما أعطوا الدين مضموناً محدداً .

تعقيب

يتبين لنا من التحليل السابق الذي قدمناه عن الحقيقة عند هيجل ، أن الأساس النظري لفلسفة الحضارة والفن لديه يتبدى في وحدة الأنطولوجيا ، والمنطق ، ونظرية المعرفة ، باعتبارها تعبيراً عن الكل ولذلك فالفكر عنده هو الوعي الكلي ، بمعنى أنه نسق تشكل تاريخياً وتطور تاريخياً ، وهذا النسق يضم جميع المعايير والنماذج العامة ، سواء القواعد الأخلاقية التي تنظم حياة الناس اليومية أو القواعد القانونية أو أشكال التنظيم السياسي ، وكل أنماط النشاط للإنسان . والفكر عند هيجل له طابع عيني ، ولذلك فهو يرى نفسه فيما يخلقه ، في مرآة العالم الخارجي ، وأشكال تحققه الخارجية ، التي يغترب فيها ، وتلك الأشكال تبدأ من اللغة ، لأن الكلمة هي الأداة الأولى للتموضع الخارجي للفكر ، ثم يتموضع الفكر في المؤسسات الخارجية ، وفي نتاج الإنسان[77] .

فالفكر عملية لا تعبر عن نفسها في اللغة فحسب ، بل في تغيير الأشياء وصنع الأحداث ، أي في خلق الثقافة الروحية للشعب المتجسدة مادياً ، وهذا يعني أن الدولة عند هيجل هي فكر متجسد في منازل المدن وقوانينها وعلومها وفنها ، مثلما نقول إن المؤسسات الاجتماعية والقانونية هي فكر متجسد ينظم العلاقة بين الأنا والآخر ، بين الوجود في ذاته ، والوجود لذاته .

وتاريخ الحضارة هو تجل خارجي لقوة الفكر ، لفهوم الإنسان عن نفسه ، وعن خططه وغاياته كما سبق أن أوضحنا هذا في معرض الحديث عن فلسفة الحضارة عنده .

والعلاقة بين الفكر وموضوعاته هي علاقة باطنية ، فالذات والموضوع لهما هوية واحدة كل منهما يتحول إلى الآخر ، وليسا ضدين ، والهوية هنا بمعنى الهوية في الاختلاف ، لأن الخلق الهيجلي يعني أن الذات تخلق نفسها في الآخر ، ولذلك فالموضوع الذي خلقته ليس إلا الذات في ظاهرها الخارجي ، الذات التي تحركها الرغبة وتقوم بالعمل ، بمعنى أن علاقة الذات الواعية الفاعلة بنتاج عملها هي في نهاية المطاف علاقة بنفسها . والذات الخالقة لا تستطيع قبل الخلق أن تكون هي نفسها في كمالها ، لأن

(77) هربرت ماركيوز : نظرية الوجود عند هيجل أساس الفلسفة التاريخية ، ترجمة إبراهيم فتحي ، دار التنوير ، بيروت 1984 ، ص 7 .

تطورها أو تحققها لا يتم إلا من خلال أفعالها[78] ، وقد سبق أن أوضحنا هـذا من خلال تفسـير هيجل لمفهـوم النفس الجميلة التي لا تريـد أن تلوث طهارتها الأصلية بـالفعـل ، وتكتفي بالحكم على الآخرين وإدانتهم .

وقد بين هيجل في الظاهريات أن خلق الموضوع بواسطة الـذات يتم على المستـوى الإنساني والميتافيزيقي أيضاً ، ويتضح هذا لديه في كون الفكرة المطلقة أو الروح أو العقل توجد في أفكار وأذهان الأفراد في التاريخ ، ولذلك تعتبر « ظاهرات الروح » هي التاريخ المنطقي لوعي البشر ، بينما فلسفة التاريخ هي تحقيق الـروح في مسيرة التـاريخ الكـلي ، فالدول والشعـوب والأفراد كـل منها ينهض بدوره في هـذه المسيرة تبعـاً لمبدئـه الخاص ، الذي تعبر عنه في دستورها وتحققه في تـطورها التـاريخي[79] ، وبما أن التـاريخ هـو تجسد الروح في شكل حادثة وفي شكل الواقع الطبيعي المباشر فإن درجات التطور تكون معطاة كمباديء طبيعية ، « تـوجد في صيغـة حدود خـارجية متعـددة ، بحيث يتلقى كل شعب حداً منها ، وهذا هو الوجود الجغرافي والأنثربولوجي للروح »[80] .

وهـذا يبين أن لكـل شعب مبدأ طبيعياً ، وتكون مهمتـه هي تحقيق هذا المبـدأ في مسيرة الروح الكلي ، فالشعب يسيطر على التاريخ الكلي حين يتـطابق مبدؤه الخـاص مع المرحلة التي يعيش فيها ، وهـذا لا يحدث لشعب مـا إلا مرة واحـدة في التاريـخ ، حيث يمثل ـ حينذاك ـ المرحلة الراهنة من مراحل نمو روح العـالم ، والشعوب الأخـرى لا يقيم لها التاريخ الكلي وزناً[81] .

والحقيقة أن النقد الـذي يمكن أن يوجـه إلى فلسفة الحضـارة عند هيجـل هو نقـد جزئي ، لأنه سيتناول بعض آراء هيجل عن شعوب التاريخ الكلي ومعلوماته التـاريخية ، وعدم مطابقتها للواقع الفعلي في ضوء الدراسات التـاريخية والأنـثروبولـوجية المعـاصرة ،

---

(78) المرجع السابق ، ص 8 .

(79) Hegel: Philosophy of Right. Sec. 349, p. 217.

(80) Ibid: Sec. 346, p. 217.

(81) يبين هيجل التطور الخاص لشعب ما في أصول فلسفة الحق ، على أساس فكرة النفي ، فحين يدرك الشعب موضوعياً مرحلة وعيه لذاته ، ويسـود التاريخ الكلي ، لأنه يعبر عن هذه المرحلة ، فإنه في الوقت نفسه يدخل مرحلة الانحطاط والسقوط لأن ظهور مبدئه الخاص ، يعني أن هناك مبدأ آخر في شعب آخر يتخطاه ، لكي يعلن انتقال الروح إلى هذا المبدأ الجديد ، وانتقـال التاريـخ الكلي إلى شعـب آخـر . وبدءاً من هـذه المرحلة الجديدة يفقد الشعب الأول أهميته المطلقة .

Ibid: Sec. 347, pp. 217-218.

لكن هناك صعوبة في توجيه النقد لتفسيره للخطوط العامة في فلسفة الحضارة لديه ، ويمكن الرد على النقد الذي يتناول بعض المعلومات في تفسيره لهذه الحضارة أو تلك ، أن هيجل لا يقدم هذه المعلومات الجزئية عن حضارة الشرق واليونان كبراهين يثبت بها صحة أفكاره ، وإنما يقدمها كأمثلة فقط ، مثلما يبين لنا أن الإنسانية مرت بأربع مراحل ، وكل شعب ينهض بدوره ، لكي يجتاز مرحلة في الدرب الذي يعينه الروح له ، فالطفولة هي الشرق والطغيان الشرقي ، والشباب هو العالم اليوناني والرجولة هي الأمبراطورية الرومانية ، وتقابل الأمبراطورية الجرمانية العالم المسيحي أو الشيخوخة ، مع العلم ـ بالطبع ـ أن هيجل لا يأخذ بالنموذج البيولوجي بحرفيته كما هو الحال عند بعض فلاسفة الحضارة الذين يشبهون الأمة بالكائن البيولوجي في دورته الحياتية ، لأن الشيخوخة عند هيجل هي النضج الكامل للروح .

ولم نحاول الاستطراد في شرح هذه المراحل الأربع للتاريخ الكلي ، لأن سمات هذه المراحل سوف تتضح بشكل غير مباشر في تحليلنا لتاريخ الفن عند هيجل في الفصل الخامس من هذا البحث .

يبقى في هذا الجزء أن نجيب عن التساؤل الذي يتبادر إلى الأذهان حين نناقش نظرية هيجل الجمالية من خلال ظاهريات الروح ، وهو ماذا نقصد حين نقول إن الدين هو أساس الفن عند هيجل ؟ وهل يعني التوحيد بينهما ؟

والحقيقة أن علاقة الفن والدين لا يناقشها هيجل في ظاهريات الروح فحسب ، وإنما في محاضراته في « الاستطيقا » أيضاً ، لكنه في الظاهريات يتحدث عن مرحلة معينة من التاريخ الكلي ، ومرحلة خاصة بتطور الفن وتطور الدين . فإذا أردنا أن نعرف ما هو الدين ، وما هو الفن ، فإن هذا يتطلب منا أن ندرك الحركة أو الصيرورة التي تكوّن بها الدين والفن في خصوصيتهما النوعية ، وصيرورة الفن والدين تعبير عن الصيرورة الكلية .

ولذلك فحين يربط بين الدين والفن ، فإنه يربط بينهما في المرحلة التي أودعت الشعوب في الفن أسمى معانيها ، بحيث أصبح بشكل لدينا الوسيلة الوحيدة لفهم دين شعب من الشعوب ، ولكن الفن يكتسب مكانته الخاصة بعد أن يكون قد تطور الدين ، وحقق ماهيته الفعلية ، فالفن قد يكون من بعض الوجوه ديناً حين لا يكون الدين قد تجلى لنفسه ، وعندما لا يكون قد فهم نفسه على أنه دين منزل ، ولذلك لعله من الأفضل أن نقول إن الجمال دين عند الإغريق بدلاً من الدين الجمالي ، لأننا نجد لدى الإغريق

الخلط بين عبادة الآلهة وعبادة الأشكال الفنية .

وعلى الرغم من أن هدف ومضمون الفن والدين والفلسفة واحد ، لكن هيجل لا يوجد بينهما لأن الفن يتميز عنهما ـ أي الدين والفلسفة ـ في امتلاكه القدرة على إعطاء تصور حسي عن المعاني الرفيعة يجعلها في متناولنا .

والحقيقة أنه يمكن القول إن هيجل يجعل من الدين أساساً للفن على أساس فكرة الحرية ، لأن الجمال يرتبط لديه بالحرية ، فهو ينتقد الفن والجمال في العالم الشرقي ، لأنه يفتقد للحرية ، لأن الطغيان الشرقي يخلط بين الأب والله والحاكم السياسي ، والفرد الوحيد الحر هو الملك ، والنظام الاجتماعي والنظام الإلهي شيء واحد ، ولذلك فالقانون والدين شيء واحد ، ولذلك فإن علاقة الفن بالدين في هذه المرحلة من التاريخ الكلي ، هي نفسها علاقة القانون بالدين ، وعلاقة الأخلاق بالدين أيضاً ، ولذلك فحين يعجب هيجل باليونان ، لأن العنصر الجمالي ازدهر لديهم ، لأن الحرية موجودة لدى البعض ، ولذلك ينتقد أيضاً الفن في العصور الوسطى لأنه ليس هناك حرية شخصية .

والحرية تظهر في الفن عند هيجل على مستويين ، أولهما أن الفن تعبير عن الحرية لأنه تعبير عن الحياة الداخلية ، وثانيهما أن العناصر الأساسية لوحدة الشكل والمضمون في أي عمل فني تنطوي على صراع بين الحرية والضرورة مثل اللحن في العمل الموسيقي .

وهكذا يتبين لنا أن الفن مرتبط بالدين ما دام الدين لم يتطور ولم يجد ماهيته الفعلية ، وهذا ما تعبر عنه رؤية هيجل الجمالية في ظاهريات الروح ، ولكن في كتابه عن الاستطيقا ، نجد أن هيجل يتخذ من الدين مدخلاً للحديث عن الفنون الجزئية كالعمارة والنحت والتصوير والشعر والموسيقى ، لأنه يرى أن الله هو الذي يؤلف المركز ، وهو الغاية التي تسعى إليها الفنون ، لأنه في الدين نجد التسامي الذي لا يفصل بين الذاتية والموضوعية .

الفصل الثالث

ميتافيزيقا الجميل

تمهيد

احتل الفن مكانة كبيرة في فلسفة هيجل ، ويرجع هذا لاهتمامه بالفن[1] ، لأنه عاش في عصر شهد نشاطاً هائلاً في الآداب والفنون ، ويكفي أن نعلم أن المانيا ـ في ذلك العصر ـ كان يعيش في ربوعها كل من جوته Goethe ، وشيلر Schiller (1759 ـ 1805) ، وهولدرلين Hölderlin وبيتهوفن Beethoven (1770 ـ 1827) ، وغيرهم ، ولذلك فهو عصر الفن والفنون بأسمى معانيه ، وكان من الطبيعي أن يتفاعل

---

(1) ظهر اهتمام هيجل بالفن مكبراً ، فتحدثنا كثير من المصادر التي تناولت حياته عن شغفه بالآداب اليونانية وهو دون السادسة عشر من عمره ، حيث ترجم بعض أعمال سوفوكليس ويوربيدس ، وحين كان تلميذاً في معهد توبنجن تأثر بزميلين له ، أولهما الشاعر مرهف الحس هولدرلين (1770 ـ 1843) الذي كان شديد الحماس للثقافة اليونانية ، وقد كتب هيجل قصيدة أهداها إلى هولدرلين سنة 1796 ، وثانيهما الفيلسوف شلنج ، الذي تأثر هيجل بعرضه الموسوعي لفنون عصره ، لأن شلنج كتب محاضراته في فلسفه الفن سنة 1801 (كما يحدثنا فندلباند في كتابه عن تاريخ الفلسفة ، ص 571) ، وقد عاصر هيجل الحركة الرومانتيكية وحركة الاندفاع والعاصفة Sturm und Drang اللتين أثرتا في آداب وفنون ذلك العصر .

وتشير بعض الأبحاث إلى العلاقة الروحية بين هيجل وهولدرلين ، وكيف اتضحت هذه العلاقة في أعمال هيجل فيما بعد ولا سيما في دراساته حول علم الجمال ، ومن هذه الدراسات الهامة Hegel and Holderlin التي كتبها Dieter Herrich في المجلة الفلسفية دراسات مثالية Idealistic Studies (من ص 151 حتى ص 173) الصادرة عن جامعة Tulane سنة 1960 التي أبرزت أثر هولدرلين في مؤلفات الشباب .

وقد أشار كوفمان إلى أثر الرومانتيكية على هيجل ، لا سيما في فترة حياته الأولى ، التي قضاها في يينا ، حيث كانت هذه المدينة هي العاصمة العقلة للاتجاه الرومانتيكي ، ومعرضاً حافلاً بالآداب والفنون .

See: W. Kaufmann: Hegel: Reinterpretation, Texts and Commentary. p. 36, and see same author, From Shakespeare to Existentialism, An Original Study. p. 96.

هيجل مع تلك البيئة الفنية الغنية . وإذا كان هيجل قد تناول الفن في معظم كتبه بشكل غير مباشر ، فإنه قد تناول الجمال والفن بشكل مباشر في كتابه (الضخم) « علم الجمال » ، « محاضرات في فلسفة الفن الجميل »[2] ، ويعتبر هذا الكتاب أهم مصدر لدراسة نظرية هيجل الجمالية ، لأنه يتضح فيه أن رؤيته للفن غير منفصلة عن فلسفته العامة ، بل أنه يكرر فيه كثيراً من آرائه في المنطق والروح والتاريخ والحضارة ، لأنه ربط حديثه في الفن بأفكاره وآرائه الفلسفية ، خاصة في فلسفة الروح ، وظاهريات الروح ، وفلسفة التاريخ ، لأنه يربط الفن بالحقيقة ـ كما سيتضح هذا بعد عرض رؤية هيجل ـ التي لا تفصل بين رؤيته الكلية ، وبين تطبيقاته المختلفة ، والكتاب يكشف عن الخصائص النوعية للعبقرية الهيجلية ، في تناولها لأي موضوع من الموضوعات ، حيث تجده يوضح الفكرة الأساسية من خلال تحليل عميق للموضوع في تكامل منطقي متناغم ، بالإضافة إلى توثيق مدهش في غناه ، فغنى محتوى الكتاب يكشف عن إستيعاب هيجل الموسوعي للأعمال الفنية منذ اليونان حتى عصره ، فالنص ينتقل بنا من الشعر الإسلامي إلى فنية رفائيل ، ومن الأدب الهندي في دلالته الرمزية إلى شيلر في تأويلاته الجمالية ، ومن أساطير هوميروس وسوفوكليس إلى أعمال شكسبير . وبالطبع قد يجد الباحث المتخصص في بعض الموضوعات التي يدرسها هيجل بعض المعلومات غير الدقيقة ، مثل قوله : أن مصر القديمة لم تعرف الأدب المسرحي رغم وجود اللغة الهيروغليفية[3] ، وقد أثبت بعض الباحثين وجود أعمال مسرحية لدى قدماء المصريين ، واستدل على ذلك بوجود برديات بها خطوات عن فن الإخراج المسرحي[4] ، لكن يبدو أن هذه المعلومات لم تكن متاحة ـ في عصره ـ وقد يجد البعض مبالغات أو تعميمات مثل حديثه عن الشعر والفن الإسلامي ، ولكن رغم هذه الهنات ، لا يمكن إنكار أهمية رؤية هيجل للجمال والفن ، وأثر هذه الرؤية في تاريخ الثقافة الغربية ، وتطور الدراسات

---

(2) كان هذا الكتاب ـ في الأصل ـ مجموعة من المحاضرات التي ألقاها هيجل على طلابه في هيدلبرج ، وبرلين خلال الأعوام الدراسية 1818 ـ 1829 ، ثم قام تلاميذ الفيلسوف بعد وفاته 1831 بجمع تلك الدروس ومراجعتها على المخطوطة التي عثروا عليها ضمن أوراقه ، وظهرت الطبعة الأولى لهذا الكتاب بالألمانية سنة 1835 .

Bernard Bosanquet: A History of Aesthetic. p. 334.

(3) هيجل : العالم الشرقي : ترجمة د. إمام عبد الفتاح « مصدر سبق ذكره » ، ص 188.

(4) د. ثروت عكاشة : فن الاخراج عند قدماء المصريين مجلة القاهرة ، وانظر أيضاً روايات وقصص مصرية من العصر الفرعوني ترجمها عن الهيروغليفية ج. لوفيفر ، وترجمها إلى العربية د. علي حافظ سلسلة الألف كتاب ، القاهرة العدد (66) .

الجمالية ، ولذلك فرغم بعض التحفظات حول بعض المعلومات الواردة في الكتاب ، وحول طريقة تناول بعض الفنون ، يمكن القول بأنه لم يسبق لفيلسوف ما أن قدم دراسة موسوعية عن الجمال والفن ـ وقدم فيها نظرية جمالية خاصة به ـ بمثل هذا العمق الذي قدم به هيجل هذا الكتاب(*) .

ولا بد أن نشير إلى أنه إذا كانت نقطة البداية في ظاهريات الروح عند هيجل نقد الفلسفة الكانطية فإن كتابه علم الجمال ، يبدأ أيضاً بنفس البداية ، وهذا يبين الإدراك الهيجلي العميق لنواقص ملكة الحكم الكانطية التي حاول بها أن يربط ـ أي كانط ـ بين عالم الضرورة وعالم الإرادة ، وسوف أعرض لنقد هيجل في الفصل الرابع من هذا البحث ، « لأن نظرية هيجل في الفن تكوّن جزءاً جوهرياً في فلسفته الميتافيزيقية ، ولهذا فهو يفند نظرية كانط الجمالية »[5] .

مكانة الفن في ميتافيزيقا هيجل

إذا تساءلنا ما هو الجمال ، فإن تاريخ الفلسفة يعرض اجابتين ، أولاهما : الاتجاه الذي يرى أن الجمال لا يمكن أن يقدم في تصورات ، لأنه قيمة (في ذاتها) لا يمكن ادراكها لأن الأشياء المتناهية والعرضية هي التي يمكن ادراكها ، والجمال غير متناه وغير عرضي ، ويمثل هذا الاتجاه بشكل واضح كانط Kant[6] وثانيتهما : الاتجاه الذي يرى على العكس من ذلك ، فالجمال كالحقيقة ، ليس شيئاً في ذاته ، وإنما الحقيقي له طابع عيني وواقعي ، ويمثل هذا الاتجاه هيجل ، الذي يرى « أن الجمال نمط معين لتمثيل الحقيقة واظهارها في طابع حسي »[7] ، ولذلك يبدأ هيجل محاضراته في علم الجمال بالرد على كانط ، ويرى هيجل أن ما وصل إليه كانط هو نتيجة لفصله بين عالم الظواهر

(*) من الفلاسفة الذين قدموا عرضاً موسوعياً لمجالات الفن المتعددة ، لكنه لم يقدم نظرية فلسفية متكاملة في الفن ، نجد شلنج ، ورغم أنه ربط حديثه في الفن بأفكاره وآرائه الفلسفية ، خاصة آرائه في فلسفة الطبيعة ، فكما أنه اعتبر الطبيعة تجلياً للمطلق ، كذلك اعتبر الفن هو التجلي المتنامي للمطلق اللامتناهي إلا أنه لم يقدم نظرية في الفن ، ولمزيد من التفاصيل حول هذا الموضوع انظر :

ـ إبراهيم خطاب : الفلسفة المثالية عند شلنج ، مخطوطة : رسالة ماجستير إشراف د. نازلي إسماعيل ، كلية البنات جامعة عين شمس 1976 ، ص 242 ـ 288 .

(5) Jack Kaminsky: Hegel on Art, p. 29.

(6) عرض كانط للجمال بشكل تفصيلي في كتابه The Critique of Judgment ترجمة . James C. Meredith Oxford, 1952 وسوف نشير إليه في الفصل الرابع .

(7) Hegel: Aesthetics, trans. by: T.M. Knox, p. 91.

Phomena ، وبين عالم الشيء في ذاته Nomena ، بينما الجمال - في رأي هيجل - ليس تجريداً من تجريدات ملكة الفهم ، وإنما هو في ذاته العيني والمطلق ، وبتعبير هيجل الفكرة المطلقة Absolute Idea(*) . ولذلك فإنه يكرس مقدمة الجزء الأول في الرد على الفلسفة الكانطية في علم الجمال ، عن طريق توضيح مكانة الفن في علاقته بالعالم المتناهي ، وفي علاقته بالدين والفلسفة[8] ، لكي يوضح العلاقة بين الروح والطبيعة ، ويبين كيف تتطور الروح من المتناهي إلى الروح المطلق . ويرى هيجل أن رؤية كانط ترجع إلى اعتقاد كانط بمحدودية الطابع المتناهي للروح النظري والعملي ، وبالتالي محدودية المعرفة ، وترجع أيضاً إلى وضع كانط للعقل والطبيعة في مستوى واحد ، بينما يرى هيجل أن إدراك الروح لحقيقته من خلال وعيه بتناهيه يؤدي إلى تطور الروح إلى الروح المطلق ، ونلاحظ أن وجهة نظر هيجل التي يقدمها لتطور الروح في كتابه (علم الجمال) ، لكي يوضح مكانة الفن من العالم المتناهي ومن الدين والفلسفة ، هي التي عرضها في فلسفة الروح (الجزء الثالث من الموسوعة الفلسفية) حيث يبدأ بالروح الذاتي ، ثم الروح الموضوعي ، ثم الروح المطلق ، وهذا التطور المنطقي - الذي يقدمه هيجل - يعرض من خلال وعي الروح بتناهيه من خلال الطبيعة ، أي من خلال السلب ، وبقدر ما يكون الروح على صلة في وجوده بالطبيعة يكون هو الروح المتناهي ، وحينئذ يحدث تطور للروح الذاتي من خلال السلب في الروح الموضوعي ، ولكن يبقى كل منهما منفصلاً عن الآخر ، فالروح الذاتي يمثل الداخل ، والروح الموضوعي يمثل الخارج ، أي أنهما يمثلان الذات والموضوع ، ومن ثم فكل منهما متناه ، « ولكن من طبيعة الروح نفسها أن تكون لا متناهية ، وهكذا تنشأ ضرورة تجاوز الروح لذاتيتها وموضوعيتها المتناهية ، وتصبح روحاً مطلقة لا متناهية ، والروح لكي تصبح مطلقة ينبغي عليها أن تتجاوز التقسيم إلى ذاتية وموضوعية ، وهو التقسيم الذي خلقته داخل نفسها ، بحيث تضم الجانبين معاً في وحدة عينية »[9] ، أي أن الروح المطلق لا بد أن يكون ذاتاً وموضوعاً في آن معاً ، والروح المطلق يتخذ من ذاته وحدها موضوعاً له ، ويرى هيجل أنه لا يمكن أن نصل إلى مرحلة الروح المطلق إلا حين يتحقق العقل من أن موضوعه الذي يعارضه أياً كان نوعه مادياً أو غير مادي ليس شيئاً آخر سوى الروح

(*) سوف أشرح بعد ذلك معنى مصطلح « الفكرة » Begriff بوصفها أساساً للفن عند هيجل وذات طابع كلي وعيني معاً .

(8) Ibid: p. 91.

(9) ستيس : فلسفة هيجل ، الترجمة العربية (مرجع سبقت الاشارة إليه) ص 598 .

ذاته ، أي حين يتحقق من أنه هو نفسه الوجود بأسره ، والحقيقة الواقعية كلها ، ولذلك يمكن القول إذا كان الروح المطلق لا يوجد بالفعل إلا بوصفه الوعي البشري الذاتي(*) فيمكن بناء على ذلك أن نقول أن الروح المطلق هو المعرفة التي تدرك بها الموجودات البشرية المطلقة ، وكل الطرق التي يمكن فيها للموجودات البشرية أن تعي المطلق سواء عن طريق الفن ، أم الدين ، أم الفلسفة فإنها كلها دروب الروح المطلق .

ولذلك يرى هيجل أن الروح المطلق يعارض نفسه بنفسه من خلال وحدته ، لأنه يريد أن يتعرف على ذاته من خلال الفن والدين والفلسفة ، والفن ـ لديه ـ يعادل الدين والفلسفة ويساويهما في المضمون ، والقاسم المشترك بين الفن والدين والفلسفة هو أن الروح المتناهي يمارس فعله على موضوع مطلق هو الحقيقة المطلقة ، ففي الدين يرقى الإنسان بنفسه إلى ما فوق اهتماماته الشخصية إلى الحق ، وكذلك الفلسفة ـ كما سبق أن بينت في الفصل الأول من هذا البحث ـ فإن موضوعها هو الحقيقة عينها ، أي أن الدين والفن والفلسفة لا تختلف إلا في الشكل أما موضوعها فواحد(10) . وهكذا يبين هيجل أن الفن يدرس ضمن الروح المطلق ، وهذا يعني ـ من جهة أولى ـ أن الفن يسمو على الطبيعة ويسمو على الروح المتناهي ، ويترتب على هذا ـ من جهة ثانية ـ أن الفن لا يتفق مع مضمار المنطق ، حيث ينشط الفكر ويتطور من أجل ذاته ، ولا مع مضمار الطبيعة حيث يتموضع الفكر بشكل مجرد ، لأنه لو كان الجمال الفني له صفة منطقية ، ما اكتسب الفن هذه المكانة من التمايز ومخاطبة مستويات مختلفة في الإنسان . ولذا يرى هيجل أن الجمال الفني لا وجود له في الطبيعة ، وهي الواقع العيني للفكر ، وهو بالتالي ليس ذا صفة منطقية(11) .

ضرورة الفن :

يسترعي الانتباه هنا ، أن هيجل لا يتحدث مباشرة عن فكرة الجمال ، وإنما كعادته دائماً لا يتناول الأشياء مباشرة وإنما من خلال التوسط ، ولذلك نجده يتجاوز ما ألفناه في كتب الفلاسفة من عادات ذهنية ، فهو يتساءل عن ضرورة الخلق الفني في حياة الإنسان ووجوده قبل أن يتحدث عن فكرة الجمال ، ولا يحلل فكرة الجمال إلا بناء على تحليله

(*) يميل الباحث إلى تبني تفسير فندلباند إلى أن المقصود بالروح المطلق عند هيجل هو الإنسان .

See: W. Windelband: A History of Philosophy, trans. by: J.H. Tufts, p. 611.

(10) Hegel: Aesthetics, p. 94.

(11) Ibid: p. 94.

لضرورة الفن ، وهذا ما يؤكد لنا الطابع الجدلي لمنهجه في تناول الموضوعات ، حتى وهو يتناول بعض الموضوعات التي تبدو مجردة مثل فكرة الجمال ، فهو قبل أن يبحث هذه الفكرة يبحث عن الطابع العيني والواقعي لها قبل أن يتحدث عنها بشكل مفصل يكشف عن الجوانب النوعية الخاصة بها .

أ ـ ولذلك فهو حين يحاول تحديد ضرورة الفن فإنه يبدأ أولا بتحديد مكانة الفن في حياتنا اليومية ، فيرى هيجل أنه لو تأملنا المضمون الكامل للوجود الإنساني ، سنجد أنه ينطوي على عدد كبير من الاهتمامات والحاجات الإنسانية ، تبدأ بالحاجات المادية ، وقد قامت صناعات عديدة لاشباع حاجات الإنسان المادية مثل الطعام والشراب والمأكل والمسكن ، ثم تليها القوانين التي تنظم الحاجات المادية بين الأفراد والطبقات التي تتمثل في الشرائع وقوانين الأسرة والدولة ، ثم الحاجة الدينية في نفس كل إنسان التي تجد إشباعها في حياة التقوى ، ثم النشاط العلمي الذي يمارسه الإنسان في جملة المعارف والعلوم ، وفي وسط هذه الحاجات والإهتمامات الإنسانية تتم ممارسة النشاط الفني ـ بشكل غير منفصل ـ نتيجة لحاجة الإنسان الروحية إلى الجمال التي لا يستطيع الإنسان إشباعها في أي اهتمام أو حاجة من الحاجات السابقة[12] ، ويمكن هنا أن نتساءل ما هي الضرورة الداخلية التي تدفعنا إلى الإهتمام بالجمال ، في زمرة هذه الحاجات السابقة ؟ ويرى هيجل أن الحاجات الإنسانية ليست منفصلة عن بعضها ، بمعنى أن الإنسان لا يعيش وفق حاجاته المادية فحسب ، وإنما يحتاج إلى إشباع حاجته الإجتماعية والروحية ، فالحاجات المادية غير منفصلة عن الحاجات الإجتماعية ، وهي بدورها غير منفصلة عن الحاجات الروحية المتمثلة في الدين ، وهذا يعني أن كل دائرة من هذه الحاجات مكملة لبعضها بعضاً[13] والإنسان ـ بطبيعته ـ يسعى دوماً إلى تجاوز الحاجات التي تشغل منزلة دنيا إلى حاجات أسمى ، فمثلاً الإنسان أصبح لا يستخدم الطعام كما كان يستخدمه الإنسان البدائي ، وإنما يطور في أشكال الطهي والتناول ، لكي يلبي حاجات أعمق وأوسع ، وهذا يبين أن الفن يتدخل في صميم وجود الإنسان ، فلم يعد الإنسان يرتدي أي شيء ، وإنما أصبح يلون ويختار أنواعاً مختلفة من الكساء . وهذا يعني أن ضرورة الفن جزء متداخل في نسيج الوجود الإنساني المرتبط بدوائر حاجات الإنسان المتشابكة والمترابطة .

---

(12) Ibid: p. 95.

(13) Ibid: p. 95.

ب ـ هناك ضرورة أخرى للفن يطرحها هيجل بشكل ميتافيزيقي من خلال نسقه الفلسفي ، تنبع هذه الضرورة من شكل الفن ، فالفن ـ والجمال ـ عند هيجل له شكل مزدوج ، فالشكل يقدم ـ من جهة ـ المضمون والغاية والمدلول للعمل الفني ، ويقدم أيضاً ـ من جهة ثانية ـ التعبير الحسي والخارجي الواقعي ، وبين هذين الشكلين تشابك وتداخل ، بحيث نجد أن الشكل الخارجي للجمال لا يكون له من مبرر للوجود إلا بقدر ما يكون تعبيراً عن الداخلي ، فكل شيء في العمل الفني يرتبط بالمضمون(*) Content وبلغة هيجل أن المضمون هو المجرد أو البسيط في ذاته ، مثل تلخيص مضمون كتاب ما في كلمة أو كلمتين ، بينما الشكل هو التعيينات الخاصة بالمضمون ، مثل ما يشتمل عليه الكتاب من آراء تفصيله تعبر عن المضمون المجرد ، ويرى هيجل أن أي مضمون ـ مهما كان مجرداً ـ لا بد له أن يتحقق أي يصبح عينياً ، والذات دائماً لا تكتفي بالمضمون مهما كانت قيمته ، وإنما تطلب تعيناته الفنية لكي تلبي حاجة لدى الذات بعدم كفاية المضمون المجرد ، ومن هنا تنبع ضرورة الفن ، لأن الفن ـ في جوهره ـ ينبع من خلال تموضع المضمون الذاتي وتحققه في شكل خارجي .

ويرى هيجل أن التعارض بين الذاتي والموضوعي ، وضرورة الغاء هذا التعارض ليس موجوداً في الفن فحسب ، وإنما يشكل سمة أساسية تتحقق في كل شيء وفي كل مكان بل أن وجود الإنسان نفسه يقوم على تحويل ما هو ذاتي إلى تحقيقه في كيان خارجي موضوعي ، ولذلك فإن الشعور بالتناقض والسلب ينتاب الإنسان حين يشعر بالعجز عن تحقيق الذاتي في شكل موضوعي(14) . ويشير هيجل بذلك إلى أن طبيعة الفن التي تسعى دوماً إلى تموضع الذاتي ، هي أيضاً طبيعة الذات والحياة ، فالذاتي يشعر في داخل ذاته ،

(*) ان وحدة الشكل والمضمون التي نجدها لدى هيجل في تصوره للفن ، هي من القضايا الأساسية في فكره ، ليس في مجال الفن فحسب ، وإنما في جميع الموضوعات التي يدرسها ، لأنها جزء وسمة من منهجه الجدلي العام ، ولذلك فقد أشار د. إمام في كتابه (المنهج الجدلي عند هيجل) إلى ذلك في أكثر من موضع وهو يدرس منطق هيجل ، فبين أن الوحدة بين الشكل والمضمون والتحول المتبادل بينهما هو من أهم قوانين الفكر لديه . ولذلك يقول هيجل في موسوعة العلوم الفلسفية (فقرة 133 إضافة): ان الأعمال الفنية الحقيقية هي تلك الأعمال التي يظهر فيها الشكل والمضمون في هوية كاملة ، وقد يقال : ان مضمون الالياذة هو حرب طروادة ، إلا أن هناك شيئاً يجب أن يضاف إلى هذا القول ، هو أن الالياذة لم تصبح الالياذة إلا عن طريق الصورة الشعرية التي تشكل فيها هذا المضمون انظر المرجع المشار إليه صفحات 237 ـ 238 ـ 239 .
وقد عبر هيجل عن هذا المعنى في كتابه علم الجمال ص 9 من الترجمة الانجليزية وانظر ستيس أيضاً ص 28 من المرجع الذي سبق ذكره .

(14) Hegel: Aesthetics, p. 97.

وبالنسبة إلى ذاته بنقص ، وهو يسعى بدوره إلى نفي هذا النقص عن طريق تحقيق نفسه في الشكل الخارجي ، ولذلك فإن تموضع الذاتي هو ضرورة تفرضها طبيعة الذات نفسها ، ولهذا فإن الحياة أيضاً تتقدم دائماً نحو السلب وحل التعارض والتناقض بين الذاتي والموضوعي(15) .

جـ ـ وإذا كان الفن يعاون الإنسان في حل التعارض بينه وبين العالم الخارجي ، عن طريق تموضع الذاتي ، بحيث يدرك الإنسان نفسه في العالم الخارجي ، فإن الفن له ضرورة أخرى لحل التعارض والتناقض بين الإنسان ونفسه ، فالإنسان يعيش حالة من الصراع بين القوانين العامة للعدل والجمال والحق ، أي ما هو في ذاته ، أي الجوانب الكلية ، وبين غرائز الإنسان وعواطفه وميوله وأهوائه ، والحيوانات ـ وحدها ـ هي التي تعيش في سلام مع نفسها ، لأنها لا تعيش في هذا التناقض والصراع ، بينما طبيعة الإنسان الروحية تحكم عليه بأن يعيش في حالة من التمزق والازدواج ، وأن يتخبط وسط المتناقضات الناتجة عن هذه الحالة(16) . فالإنسان لا يمكن أن يكتفي بحياة فكرية لا تتجاوز عالمه الداخلي ، بل يحتاج إلى وجود حسي يمكنه أن يعبر فيه عن عواطفه النفسية ، والفلسفة تعقل هذا التعارض بصورة بالغة الشمولية ، وقد عبر عنها هيجل في مراحل تطور الوعي من الرغبة والإرادة إلى العقل(*) ، ولكن الإنسان يسعى إلى حل مباشر لهذا التعارض ، وأول امتصاص لهذا التعارض نجده في إشباع الإنسان لحاجاته الجسمانية ، « فما الجوع والعطش والتعب والأكل والشرب والشبع والنوم سوى أمثلة على حل هذا التعارض »(17) ، ولكن نلاحظ أن هذا حل مؤقت ، لأن الإنسان حين يأكل لا يلبث أن يشعر بالجوع مرة أخرى ، ولهذا فإن إشباع الحاجات المادية يتسم بطابع متناه ومحدود ، والإنسان يسعى إلى اللامتناهي واللامحدود ، ولذلك فحين يشعر الجاهل أنه ليس حراً ، لأنه يجد العالم غريباً عنه ، لأنه ليس من صنعه هو ، ويجد نفسه تابعاً له ، فإنه يسعى للخروج من هذه الحالة (اللاحرية) عن طريق طلب العلم والمعرفة ، أي لكي يمتلك العالم بالتصور والفكر، ويحاول أن يجعل من إرادته حقيقة واقعية ، ولهذا يحاول الإنسان تنظيم الدولة وفقاً لمقتضيات العقل ، وبالتالي تكون جميع القوانين

---

(15) Ibid: p. 96.

(16) Ibid: p. 97.

(*) عبر هيجل عن هذه المراحل في موسوعة العلوم الفلسفية الجزء الثالث فلسفة الروح وفي ظاهريات الروح .

(17) Ibid: p. 98

والمؤسسات تحقيقاً للإرادة ، وبقيام دولة كهذه(*) لا يعود العقل الفردي يجد في هذه المؤسسات سوى تحقيق لماهيته بالذات ، لأن حين يمتثل لهذه القوانين فإنه يمتثل لنفسه ، ولذلك ففي الدولة تجد الحاجات الإنسانية المختلفة إشباعها الفعلي في العالم ، ويحل التعارض بين الذاتي والموضوعي ، أي بين الحرية الداخلية والضرورة الخارجية ، ويشعر الإنسان بالحرية الكاملة ، لكن مضمون هذه الحرية يبقى محدوداً ، مما يؤدي إلى أن تتسم بطابع متناه ، لأنه حيثما وُجد تناه فإن التعارض والتناقض يعاودان ظهورهما من جديد ، ولذلك يبقى إشباع الإنسان لحاجته نسبياً صرفاً ، وهذا يعني أن هيجل يرى أن الدولة لا بد أن تعبر عن حل التناقض بين حرية الفرد والضرورة الإجتماعية ، بحيث يكون هناك انسجام كامل بينهما ، ولكن لا تلبث الذات أن تسعى إلى حرية أعلى تنشدها في الحقيقة ذاتها[18] . ورغم أن الجانب العقلاني من الإنسان وحريته وإرادته معترف بها في قانون الدولة ، لكن هذا الإعتراف يتناول أموراً جزئية ، مثل اعترافه بملكية الإنسان لهذا البيت ، أو ذلك المبلغ من المال ، وهذا يعني أن ما يتجلى في الدولة هو الحرية العقلانية للإرادة الإنسانية فحسب ، وهو ما يعكس بعداً واحداً من أبعاد الوجود الإنساني ، ولذلك يجد الإنسان نفسه محاطاً من كل جانب بالمتناهي ، لأن الحقوق والواجبات التي تعطيها له قوانين الدولة تتناول أموراً جزئية ، ولذلك يسعى الإنسان إلى مجال آخر ، وبعد آخر من أبعاد الوجود يكون أكثر شمولية ، لكي يجد فيه حلاً لتعارضات العالم المتناهي وتناقضاته ، كما يجد فيه الحرية الكاملة ، وهو ـ هنا ـ يسعى للحقيقة في ذاتها ، وليست الحقيقة النسبية كما توجد في الدولة والعالم المتناهي[19] . أي أن الإنسان يسعى ـ هنا ـ إلى الحقيقة التي تقضي على صنوف التعارض والتناقض بين الحرية والضرورة ، وبين الروح والطبيعة ، وبين الذات والموضوع ، لأن الحرية ـ بما هي كذلك ـ ليست هي الذاتية المعزولة عن الضرورة ، وإنما هي التي تحل التعارض بينهما في وحدة منسجمة ، ومهمة الفيلسوف ـ عند هيجل ـ هي أن يتأمل الحقيقة على ضوء هذا المفهوم(**) بمعنى أن الفيلسوف يتميز عن غيره من البشر سواء كان فناناً أو رجل دين بأنه ينظر إلى كل شيء في

(*) الدولة عند هيجل هي التحقق الفعلي للفكرة الأخلاقية ، وهي مركب الكلية والجزئية . . . وحياة الكل تظهر في جميع الأجزاء .

انظر : تصدير د. إمام عبد الفتاح إمام لترجمة أصول فلسفة الحق دار التنوير ـ بيروت ، 1983 ، ص 123 .

(18) Hegel: op. cit., p. 98.

(19) Ibid: p. 99.

(**) انظر الفصل الأول من هذا الكتاب عن مفهوم الحقيقة عند هيجل .

ضوء المفاهيم والمقولات والتصورات ، ولذلك يرى هيجل في « الفلسفة » المعرفة المطلقة ، وهي نمط التفكير الشامل والحقيقي ، ولكن البعض قد لا يستوعب الحقيقة كما تقدمها الفلسفة ، لأن الواقع المتناهي توجد فيه التعيينات المطابقة للحقيقة بعضها خارج بعض ، مما يجعلنا نتوهم وجود انفصال ليس موجوداً في الحقيقة[20] ومثال ذلك أن الفرد قد يجد نفسه ـ من حيث هو ذات ـ في تعارض مع الطبيعة اللاعضوية التي تحيط به ، بينما الفلسفة تقدم الفكرة الشاملة التي تشتمل على الذات والطبيعة ، كليهما في وحدة واحدة ، لكن الوجود المتناهي يفصل بينهما ويؤلف واقعاً غير مطابق للفكرة Begriff والحقيقة .

وإذا كانت الفلسفة تقدم هذا ، كما رأينا ، فإن الدين ـ أيضاً ـ يعبر عن الحقيقة لأن الدين ـ من وجهة نظر هيجل ـ بشكل الدائرة العامة التي يأخذ فيها الإنسان علماً بالكلية العينية الوحيدة التي تتحد فيها ماهيته الخاصة ، وماهية الطبيعة ، وهذا الواقع الحقيقي الوحيد (الله) يتبدى للإنسان على أنه القوة العليا التي تسيطر على كل ما هو خاص متناه، وبفضله يعود كل ما هو منقسم ومنفصل ومتناقض إلى الاندماج في وحدة عليا ومطلقة . ويُدخل هيجل الفن ـ أيضاً ـ إلى جانب الدين والفلسفة في اهتمامه بالحقيقة بوصفها موضوعاً مطلقاً للوعي في نطاق الروح المطلق ، ويحتل الفن ـ بمضمونه ـ نفس المكانة التي يحتلها كل من الدين والفلسفة ، ذلك لأن الفلسفة ـ لدى هيجل ـ ليس لها موضوع سوى الله[21] ، وعليه فإنها لاهوت عقلي ـ في الجوهر ـ يسعى إلى الحقيقة .

ونلاحظ أن هيجل يعبر ـ هنا ـ عن فكرة دقيقة ، فرغم أنه يميز بين الفن والدين والفلسفة ، من جهة ، ويوحد بينهما في المضمون من جهة أخرى ، إلا أنه يرى أنه لا يمكن الاستغناء بواحد عن الآخر ، فلا يمكن الاستغناء بالفلسفة عن الفن ، رغم أن مضمونهما واحد ، لأن كلا من الدين والفن والفلسفة يختلف في الشكل Form الذي يتمثل فيه الوعي المطلق . والفرق بين الأشكال التي يتخذها كل من الفن والدين والفلسفة ترجع إلى الكيفية التي يدرك بها كل منها المطلق Absolute ، فالروح من حيث هو روح حقيقي ، يوجد في ذاته ولذاته ، بمعنى أنه ليس ماهية مجردة عن العالم الموضوعي وإنما هو موجود في داخل هذا العالم ، لأنه يرعى ويصون العالم المتناهي ، ويسمح للإنسان ـ بوصفه متناهياً ـ أن يدرك العالم المتناهي ، أي يدرك نفسه .

---

(20) Ibid: pp. 99- 100.

(21) Ibid: p. 101.

وأول أشكال هذا الإدراك هو « المعرفة المباشرة » ، وهي بالتالي معرفة تنظر إلى كل شيء من خلال وجهة النظر الحسية والموضوعية ، وفيها يتم إدراك المطلق من قِبل الحدس وفهمه من قِبل الشعور ، وهذا هو ما يحدث في الفن في رأي هيجل[22] .

أما ثاني الأشكال ، فهو شكل التصور الواعي الذي نجده في الدين ، وثالث الأشكال فهو شكل الفكر الحر الذي نجده في الفلسفة ، ويتضح من هذا أن الحدس الفني Artistic Intuition هو الذي يعطي الحقيقة شكل التمثيلات الحسية Sensuous represention بما هي كذلك ، بمعنى أن الفن لا يتوقف عند الدائرة الحسية ، وإنما يتجاوزها ، لكي يجعل الروح الكوني قابلاً للتصور والإدراك ، « إذ أن الوحدة التي يشكلها الروح مع الظاهرة الفردية هي ـ بالتحديد ـ التي تؤلف ماهية الجمال وتمثيله من قبل الفن »[23] . فالوحدة بين العام (الروح) والخاص ، أو بين الكلي والجزئي هي أساس الفن عند هيجل ، وهي الأساس الذي يقوم عليه التمثيل الحسي للحقيقة التي ينشد الفن التعبير عنها . ويتضح هذا بشكل واضح في الشعر ـ وهو أكثر الفنون قدرة في التعبير عن الروحي عند هيجل ـ لأنه يتميز بوحدة مضمونه وشكله الفردي ، أي بين المضمون الكلي والألفاظ الجزئية . ويرى هيجل أن الفن يحمل في داخل ذاته الحدود التي يجب أن يتجاوزها ، بمعنى أن الفن لا يستطيع أن يتخذ من الموضوعات غير القابلة للتمثيل الحسي موضوعاً له ، وإنما لا بد لموضوعاته من أن تحمل إمكانية تمثيلها الحسي(*) ولذلك فالفن لا يتناول التصورات الدينية التي لا تقبل التمثيل الحسي ، وبالتحديد

---

(22) Ibid p. 101.

(23) Ibid p. 101

(*) يناقش هيجل هنا استخدام الفن للتعبير عن موضوعات لا تقع في دائرة الفن ، مثلما كان يستخدم الدين ـ قديماً ـ الفن ، ليجعل الحقيقة الدينية قابلة للإدراك الحسي وقريبة للخيال ، وهذا يعني أن الفن يعمل في مجال ليس مجاله ، ولكن أثبت الفن ـ لدى الاغريق على سبيل المثال ـ قدرته على تقديم الحقيقة بأنسب تعبير ممكن ، يكون أكثر مطابقة لماهيتها ، ولذا كان الفن الاغريقي أسمى شكل يمكن فيه للشعب أن يتصور الآلهة ، وأعطى الفنانون الذين مضموناً محدداً يعبر عما يختمر في نفوسهم من خلال الفن والشعر ، ولم يكن لديهم تصورات دينية مسبقة ، لأنه حين ظهرت هذه التصورات الدينية من خلال الدين المنزل The Re-vealed Religion ، أصبح دور الفن في الدين محدوداً ، وأصبح المضمون الديني غير قابلاً للتمثيل الفني ، ولم يعد الدين في حاجة إلى الفن لتقديم تصوراته ، وهذا ما نجده في الدين اليهودي والإسلامي ، حيث لا تباح للفن وظيفة التمثيل الحسي للإلهي ، وما أريد أن أؤكد عليه بوضوح هو أن الشعراء عند اليونان لم يكن لديهم تصورات مسبقة دينية قدموها في صورة شعرية ، ولكن هم ابتدعوها وحين وجدت التصورات الدينية في شكل مجرد في الديانات المنزلة ، فإنها لم تعد في حاجة إلى الفن ولذلك يمكن أن نفسر موقف أفلاطون الذي وقف موقف المعارضة الحازمة من آلهة هوميروس ، وهذا يعني أنه حين توجد التصورات الدينية بشكل مجرد ، =

التصورات الموجودة في الأديان المنزلة ، ولذا يفسح الفن المجال للدين لكي يعبر عن المطلق من خلال التصور الواعي ، ويرى هيجل أن لدى كل شعب ـ أدرك درجة متقدمة من الحضارة ـ تأتي ، بشكل عام ، لحظة يتمخض فيها الفن عن شيء يتجاوزه ويتخطاه ولا يستطيع أن يعبر عنه تعبيراً حسياً[24] . وهذه نقطة هامة يشتد فيها الجدل ، حول العلاقة بين الفن والدين والفلسفة عند هيجل ، فهيجل لا يقصد بالتجاوز ـ هنا ـ أن الدين مرحلة أعلى من الفن ومختلفة عنه ، ولكنه يقصد أن الشكل الذي يعبر به الدين عن الحقيقة ، لا يمكن للفن أن يستخدمه ، لأنه لا يكون ضمن دائرة التمثلات الحسية ، وإنما في دائرة التصور الواعي ، وليس من الممكن أن يحل الفن محل الدين بأي حال من الأحوال ، رغم أن المضمون والحقيقة واحد فيهما ، وهيجل يشرح ذلك بمثال بسيط يوضح لنا هذه القضية ، وهو إذا كنا نعجب بالنحت اليوناني ، فإنه مهما كان لدينا الاعجاب شديداً بصور النحت اليوناني ، وتماثيل وصور المسيح ، فإن هذا يعجز عن اجبارنا على الإيمان بآلهة اليونان ، الركوع لصور السيد المسيح ، لأن الإيمان الذي يتطلبه الدين منا ، يرتكز على شكل التصور الواعي ، ولا يرتكز على التمثلات الحسية للإلهي التي تعطي انطباعاً بالسر والغموض ، لأن لغة الدين (الشكل الذي يستخدمه) تختلف عن لغة الفن[25] ولهذا نجد أن الدين يأخذ شكل التصور ، فينطلق المطلق من موضوعية الفن إلى داخلية الذات ، وإذا كان الفن يثير لدينا مشاعر الحياة الداخلية ، فإن هذا لا يمثل سوى جانب واحد من الوعي الديني الذي يهتم بالحياة الداخلية ، ويتضح الفارق الجوهري بين الدين والفن ، إذا تأملنا العمل الفني الذي يمثل الحقيقة (الروح) في شكل حسي (شكل الواقع الخارجي الموضوعي) تمثيلاً حسياً مطابقاً للمطلق أو مطابقاً لله ، فإن الدين يضيف إلى ذلك التقوى Piety[26] التي تشكل الموقف الداخلي تجاه الموضوع المطلق ، فالعمل الفني لا يجبرنا على الإيمان أو اتخاذ موقف داخلي ، تجاه الموضوع المطلق ، بينما الدين يساعدنا عن طريق التقوى على تحديد هذا الموقف الداخلي .

والتقوى تتأتى عن طريق أن الذات تسمح بأن يدلف إلى داخلها ما يرمي الفن إلى

= فإنها تتجاوز حدود الفن ، لأن الفن لا يمكن أن يقدم التمثيل الحسي لأي موضوع ، وإنما لا بد أن تكون هناك قابلية في هذه الموضوعات للتمثيل الحسي .

(24) Ibid: p. 102

(25) Ibid: pp. 103- 104.

(26) Ibid: p. 104

جعله موضوعياً بالنسبة إلى الحساسية الخارجية ، ويعرف هيجل التقوى ـ وهي العنصر الجوهري في الدين لديه ـ بأنها عبارة عن التواصل والإتحاد في أصفى أشكالها وأكثرها وداً وذاتية ، أي أنها عبادة ، يتم فيها امتصاص الموضوعية وتمثلها ، ويغدو مضمونها بعد تجرده من هذه الموضوعية ملك القلب والنفس(27) . ويمكن أن نقول أن الفن والدين ـ كل منها ـ يلبي احتياجات معينة داخل الإنسان لإدراك الحقيقة ، ويمكن لمن لم يقنع بالفن والدين ، أن يجد في الفلسفة الشكل الأصفى للمعرفة ، الذي يتحد فيه الفن والدين ، فالفلسفة تجمع بين موضوعية الفن ، وبين ذاتية الدين ، فهي تأخذ من الفن جانبه الحسي ، وتأخذ من الدين الذاتية التي تطهرت وصفت ، وهي ـ بذلك ـ تجمع بين ذاتية الفكر وموضوعيته(*) . ويرى هيجل أنه إذا كان الوعي الحسي هو الوعي الأول ـ لدى الإنسان ـ من حيث الترتيب الزمني والمنطقي ، فإن الدين في أقدم أطواره دين يحتل فيه الفن ومنتجاته المحسوسة مكانة هامة ، ولكن لم يقل هيجل بأن الفن يشكل أهم مكانة على الإطلاق في الدين(28) لأنه في الدين المنزل يصبح الله موضوعاً لوعي أسمى ، وقد سبق أن أشرنا إلى هذه القضية حين أشرنا إلى نظرية هيجل الجمالية من خلال ظاهريات الروح ، وأكون ـ في هذا الفصل ـ قد استكملت بعض الجوانب الناقصة فيها التي تبين فيها حقيقة المكانة التي يشغلها الفن في علاقته بالعالم المتناهي «The Finite World» وفي علاقته بالدين والفلسفة . ويتضح لنا من هذا أن الفن والدين والفلسفة ليست ظواهر معزولة عن بعضها أو عن التاريخ والحضارة التي تنشأ فيها .

« الفكرة » بوصفها أساساً للجمال والفن والتاريخ

إن الفكرة الشاملة عند هيجل ليست أساساً للمنطق والتاريخ فحسب ، وإنما هي

(27) Ibid: p. 104.

(*) بعض الباحثين حاول أن يفسر علاقة الفن بالدين عند هيجل على أساس أن الفن الذي يصل إلى قمته في بعض الحضارات يبلغ نقطة يكف فيها عن أن تكون له فعاليته بالنسبة للحضارة التي أنجبته ، وهذا ما قد حدث بالنسبة لعصر التراجيديين الاغريق ، ولعصر شكسبير الذي خضع للعلم الحديث ، وبالتالي قالوا بموت الفن عند هيجل ، ليحل محله الدين ، ولكن هذا المعنى لم يقصده هيجل كما شرحنا لأن الفن وفقاً لفلسفة هيجل لحد ثلاث لحظات تدرك بها الروح ذاتها شأنها شأن الدين والفلسفة لكل منها جذوره في التجربة الإنسانية .
انظر في هذا د. أميرة حلمي مطر : هيجل وفلسفة الجمال ، مجلة الفكر المعاصر ، سبتمبر 1971 ، ص 83 .

(28) Hegel: op. cit., p. 102.

أساس الفن ـ أيضاً ـ مثلما هي أساس فلسفته كلها(*) ، فالفكرة ـ لديه ـ « هي الحقيقة الموضوعية ، وهي وحدة الذات والموضوع ، أو وحدة المثالي والواقعي ، أو المتناهي واللامتناهي ، أو النفسي والجسم ، وعلى أنها الإمكان الذي يجد في داخله تحققه العقلي ، فكل هذه الأوصاف تنطبق على الفكرة ، لأنها تشمل جميع العلاقات السابقة »[29] ، وما دامت الفكرة هي الحقيقة المطلقة ، فإنه ينتج من ذلك اتحاد الحق والجمال ، لأن كلا منهما هو الفكرة ، لكنهما متمايزان في الشكل فالجمال هو الفكرة حين تدرك في إطار حسي ، أما الحقيقة فهي الفكرة حين تدرك في ذاتها أي بوصفها فكرة خالصة ، وهي لا تدرك عن طريق الحواس وإنما عن طريق الفكر الخالص أي الفلسفة[30] ، أي أن الفرق بين الحق والجمال عند هيجل « هو أن الحق هو الفكرة حين

(*) المصطلح الألماني الذي يقابل الفكرة الشاملة هو : Der Begriff ، وقد ترجمه Knox بالتصور في ترجمة كتابه « الاستطيقا » ، ويشير ستيس في كتابه عن هيجل ص 313 ، إلى أن الغالبية العظمى من الذين ترجموا النصوص الهيجلية يترجمون هذا المصطلح بالفكرة الشاملة Notion ، ويرى أن هذه الكلمة الأخيرة هي أفضل من كلمة التصور ، حيث نجد بعض المترجمين يترجمونها بالتصور Concept كما فعل نوكس ، ولا بد أن نميز بين الفكرة الشاملة ، وما نسميه عادة بالتصور ، فكل فكرة مجردة يمكن أن توصف عادة بأنها تصور ، ويطلق عليها اسم (الكلي) ، غير أن هذا الكلي يختلف تماماً عما يقصده هيجل من الكلي الهيجلي وهو عامل من عوامل الفكرة الشاملة ، لأن الكل عند عند هيجل ليس تجريداً فارغاً ، وإنما هو عيني تماماً ، ولذلك فالتصور يمكن أن يطلق على الكليات المجردة ، بينما الفكرة الشاملة تطلق على « الكليات » بوصفها توسطاً ذاتياً ، أو تعيناً ذاتياً ، ومثال ذلك أن الوجود هو كلي حقيقي ، « فكرة شاملة » ، لأنه يخرج من داخله الجزئي الخاص به ويصبح عينياً في الصيرورة .

قد أشار د. إمام في كتابه عن المنهج الجدلي عند هيجل (صفحات 99 ، 100 ، 256 وما بعدها) إلى الخلط بين الفكرة والتصور اللامتعين والمثال المجرد ، وبين أهمية هذا المصطلح في فلسفة هيجل ، واتفق مع ستيس. في ترجمة هذا المصطلح بالفكرة الشاملة .

ونجد بوزانكيت في كتابه عن « تاريخ علم الجمال » يترجم هذا المصطلح بالفكرة Idea (انظر الجزء الخاص بهيجل ص 336 من الكتاب) حيث يتحدث عن فكرة الجمال عند هيجل في الجزء الذي يضع له عنواناً The Conception of Beauty حيث يقول : يجب أن نتذكر أن الفكرة The Idea لا تعني الوعي فقط ، ولكنها تعني الحياة والوعي التي تتجسد خلال أشكالها التمثيلية ، والفكرة كما هي لا بد أن تكون متعينة في صيرورة العالم التي نراها بوصفها وحدة نسقية .

B. Bosanquet: A History of Aesthetic, p. 336.

ولا أريد أن أستطرد في شرح ما تحدث هيجل باستفاضة عنه في المنطق وفي الموسوعة الفلسفية ، وما أود التركيز عليه هنا هو الفرق بين معنى الفكرة الشاملة في المنطق ، والفكرة في الفن والجمال كما أوضحها هيجل في مقدمة كتابه « علم الجمال » ، وفي الجزء الأول عن فكرة الجمال .

(29) د. إمام عبد الفتاح : المنهج الجدلي عند هيجل (مرجع سبق ذكره) ص 304 .

(30) ستيس : فلسفة هيجل : الترجمة العربية ص 604 .

ينظر إليها في ذاتها ، ولكن الفكرة تتحول إلى جمال حين تظهر مباشرة للوعي في مظهر حسي »[31] ، وهذا يبين لنا الفرق بين الفكرة في المنطق والفكرة في الجمال عند هيجل . والفكرة عند هيجل مفهوم تاريخي ، شأنها في ذلك شأن الروح ذاته ، فكل مرحلة من مراحل الروح مثل الأسرة والأخلاق والدولة هي مرحلة من مراحل الفكرة ، والفكرة لا تصبح مطلقة إلا حين تصل إلى أعلى نقطة لتطورها ، وذلك حين تقهر التناقض والعرضي والجزئي في الأحداث والوقائع والأشياء ، ولذلك يمكن القول إذا كانت الفكرة ـ لدى هيجل ـ هي الكلي الذي يعني ماهية الجزئي والعرضي ، فإنها هي أيضاً ماهية التاريخ وحقيقته ، وإذا كان التاريخ ـ لديه ـ ليس تاريخاً للأحداث والوقائع والصراعات الإجتماعية فحسب ، وإنما هو أيضاً تاريخ الفكر ، أي تاريخ للفن والدين والفلسفة ، فإن الفن والدين والفلسفة هي أرقى ما بوسع الروح المطلق بلوغه والتعبير من خلاله عن الذات استناداً إلى توسط الفكرة ، وهذا يعني أن الفن والدين والفلسفة درجات للتطور العيني للفكرة ، بمعنى أن الفن يقدم لنا المظهر الحسي للفكرة التي تتطور فيها بعد في الدين حتى تصل إلى الفكرة المطلقة في الفلسفة . والفكرة عند هيجل حين تتحول من المجال العلمي (المنطقي) أو الأنطولوجي إلى ميدان التحقق ، فهي إنما تفعل ذلك وتحققه من خلال مفهوم أساسي هو الحرية ، لأن الحرية هي العنصر الصوري في نشاط الفكرة ، ولأن حقيقتها (التي تنطبق على الفكرة) هي الحرية ، كما أوضح هيجل في محاضراته في فلسفة التاريخ[32] وهذا يعني أن تحول الفكرة من ميدان العلم النظري الخالص (التي عبرت عن نفسها من خلال مقولات منطقية صرف) إلى ميدان التحققات العينية معناه تحول المقولات المنطقية إلى مقولات تاريخية ، أي أن الفكرة تقوم بالتجلي والتعبير عن نفسها من خلال التاريخ بتوسط عدد من المقولات الإجتماعية والتاريخية التي يبدع الوعي حياته الحرة فيها .

ويرى هيجل أن التطور الذي يتم داخل الروح يظهر في الفن أيضاً ، لأن تاريخ الفن يعرض لنا التعاقب التدريجي للتمثيلات الفنية التي ترتكز إلى تصورات العالم ، وتعكس بالتالي أفكار الإنسان عن ذاته وعن الطبيعة وعن الإلهي ، ويظهر لنا هذا التطور الذي يتم داخل الفن نفسه في الموجودات الحسية التي تقدمها الفنون الخاصة ، ولذلك يرتب هيجل الفنون تبعاً لتطور الفن ـ رغم أنه يعي وجود فروق جوهرية بينها ـ ولذلك

---

(31) د. أميرة حلمي مطر : هيجل وفلسفة الجمال (المرجع السابق) ص 79 .

(32) هيجل : محاضرات في فلسفة التاريخ ، الجزء الأول ، الترجمة العربية ، ص 84 .

يبدأ بالعمارة ـ أقدم الفنون ـ ثم النحت ، ثم الرسم ثم الموسيقى ، ثم الشعر وهو أسمى الفنون لديه ، لأنه يقدم أقصى تطابق بين الفكرة وتمثيلها الحسي[33] ، ويطلق هيجل على الفكرة في الفن اسم المثال Ideal ، وهي تلك الصورة الخاصة للفكرة التي تدرك فيها بطريقة حسية ، أي أنها الفكرة ـ لا في ذاتها ـ بل كما تتجلى في عالم الحس . ويمكن هنا أن نتساءل : كيف يمكن للفكرة أو المطلق أن يتجلى في موضوع حسي ؟

يرى هيجل أن فكرة الجمال الفني لا يجوز الخلط بينها وبين الفكرة بما هي كذلك ، التي يفترض المنطق الميتافيزيقي أنها مطلقة Absolute ، فهي فكرة متجلية في الواقع ، مكونة وإياه وحدة مباشرة Immediate Unity ، لأن الفكرة بما هي كذلك Idea as Such هي ـ في الواقع ـ الحقيقة المطلقة ذاتها ، ولكنها الحقيقة في عموميتها التي لم تتموضع بعد ، بينما فكرة الجمال الفني لها وظيفة أكثر تحديداً ، وهي أن تكون واقعاً فردياً Individual Reality بحيث يشف هذا الواقع الفردي عن الفكرة ويكون تحقيقاً عينياً لها ، ولهذا لا بد أن يكون هناك تطابق بين الفكرة وشكلها بوصفه واقعاً عينياً . وهذا ما يكون المثال لديه[34] .

هكذا يتبين لنا كيف تتجلى الفكرة في موضوع حسي ، فالفكرة ـ بطبيعتها عند هيجل ـ تسعى للخروج من الذاتية لكي تتموضع في الواقع الخارجي المحسوس .

وبعد أن تبين لنا المقصود من مصطلح الفكرة عند هيجل ، يتضح لنا أنه حين يقول أن « الجمال فكرة » ، فإنه يقصد بذلك أن الجمال والحقيقة شيء واحد ، لأن الجميل لا بد أن يكون حقيقياً في ذاته ، ويمكن أن نشرح هذه الفكرة من خلال فلسفة هيجل ، فهو يرى أنه لا بد لأي فكرة أن تحقق نفسها خارجياً ، وأن يكون لها وجود محدد ، بمعنى أن الفكرة لديه ليست ذات طابع تجريدي ، فهذا هو التصور ، وإنما الفكرة لديه لها وجود موضوعي متعين ، وكذلك الحقيقي ـ أيضاً ـ لا بد أن يظهر نفسه للوعي من خلال تعينه ، لأنه كما سبق أن أوضحنا عند معرض حديثنا عن الظاهريات ، أن الفكرة أو الحقيقة التي تكون منفصلة ومنعزلة عن الواقع الخارجي ، تكون فارغة من المضمون ، وليست ذات قيمة ، ولذلك إذا كان الجميل هو التموضع الحسي للفكرة ، فإن الفكرة لا تكون حقيقية فحسب ، وإنما جميلة أيضاً[35] ، وليس كل تموضع حسي هو

---

(33) Hegel: Aesthetics, p. 72-73.

(34) Ibid: p. 73-74.

(35) Ibid: p. 111

جمال عند هيجل ، فالحسي في العمل الفني لا يحتفظ بأي استقلال ، ولذلك إذا توقفنا عند الحسي ـ فقط ـ لإدراك الجميل ، فلن ندركه ، لأن الجمال ليس تجريداً من تجريدات ملكة الفهم ، التي تعجز عن إدراك الجمال ، لأن ملكة الفهم ، بدلاً من أن تسعى إلى إدراك الوحدة بين الحسي والفكرة ، نجدها تقف عند مختلف العناصر التي يتكون منها الحسي ، ولا تستطيع ـ بطبيعتها ـ أن تتجاوز هذا لفهم الوحدة بين الذات والموضوع ، المتناهي واللامتناهي ، لأنها ـ أي ملكة الفهم Understanding ـ محدودة بحدود المتناهي والعرضي ، بينما الجمال لا متناه وحر ، وبالتالي لا يمكن أن تدركه ، ويرى هيجل أن الغموض الذي يكتنف فهمنا الجميل يتأتى من كوننا ننظر له بوضعه موضوعاً مجرداً ومستقلاً عن الحسي وعن الفكرة[36] . . . وواضح من أن المقصود من وراء تحديد فكرة الجميل هو نقد الفلسفة الكانطية .

الجمال في الطبيعة وسماته

إذا كان الجمال عند هيجل هو الفكرة التي تعبر عن الوحدة المباشرة بين الذات والموضوع ، فإن هذا الجمال لا يتحقق إلا في الجمال الفني ، لأنه ينبع من الروح (أو الإنسان) بينما الجمال الطبيعي هو أول صورة من صور الجمال ، لأنه الصورة الحسية الأولى التي تتجلى فيها الفكرة ، والطبيعة ـ تعني عند هيجل ـ هي الفكرة في الآخر ، والفكرة هنا ليست الفكرة في ذاتها ، وإنما هي الفكرة مطمورة في وسط خارجي حسي ، وإذا كانت الطبيعة جميلة ، فهناك درجات لهذا الجمال مرتبة حسب اقترابها من الكائن الحي (الإنسان) الذي يمثل الوحدة الجوهرية بين الجسم والروح ، ولذلك فأدنى درجة من درجات الجمال الطبيعي هي جمال المادة الجامدة بما هي كذلك ، لأنه ليس في المادة الجامدة وحدة فكرية بين الفكرة وتحققها الخارجي ، ولذلك تصعد إلى درجة أرقى في الجمال ـ حين نصل إلى الظواهر الطبيعية العضوية ـ الذي نجده في النبات ، حيث نجد تناسقاً بين الأجزاء ووحدة بينها ، ثم نصعد درجة أخرى في الحياة الحيوانية التي هي أرقى من الحياة النباتية ، لأنها تبرز الفكرة ، أي الوحدة في الاختلاف[37] . وإذا كان هيجل يدرس الجمال في الطبيعة ، فإنه يدرسه لكي ينفيه ، ولكي يبرز النقائص الموجودة فيه ، أي لكي يبرز الجمال الحقيقي ، وهو الجمال الفني بوصفه جمالاً يعبر عن اللامتناهي والحرية ، ولأنه يعبر عن الفكرة التي هي لا متناهية بشكل مطلق ، ولذلك فالفن وحده

---

(36) Jack Kaminsky: Hegel on Art. An Interpretation of Hegel's Aesthetics, p. 10.

(37) Hegel: Aesthetics, p. 116.

هو الجميل حقاً ، وجمال الطبيعة أدنى مرتبة من جمال الفن بنفس الدرجة التي تقل بها الطبيعة بصفة عامة عن الروح ، لأن الفن هو خلق للروح . ورغم ذلك يتوقف هيجل طويلاً أمام الجمال في الطبيعة ليدرس سماته وخصائصه ، من خلال جدل النفي الهيجلي Negative Dialectic فينتقل انتقالاً منطقياً من الطبيعة الجامدة إلى الطبيعة النباتية إلى الطبيعة الحيوانية ، وهو يبحث عن فكرة الجمال وعن تحققها العيني ، فيدرك أن الجمال في الطبيعة يفتقد إلى المثال ، « بمعنى أن فكرة الجمال في الطبيعة لا تتشكل تشكلاً دالاً على تصورها العقلي في الطبيعة »[38] بينما في الجمال الفني تتحول إلى مثال ، بمعنى أن الفن ـ هنا ـ يرتفع بالكائنات الطبيعية والحسية إلى المستوى المثالي ويكسبها طابعاً كلياً حين يخلصها من الجوانب العرضية والوقتية ، فالفن الجميل يرد الواقعي إلى المثالية ويرتفع به إلى الروحانية[39] وهذا ما يفتقد إليه الجمال في الطبيعة . ويمكن أن نتساءل لماذا يميز هيجل بين الإنسان وبين الطبيعة والحيوان ، هذا التمييز الذي يؤسس عليه تمييزه بين الجمال الفني والجمال الطبيعي ؟

والحقيقة أن هيجل يجعل من الإنسان كائناً أرقى من الموجودات الأخرى ، نتيجة لأن وجود الإنسان ـ في الحياة ـ ينطوي على عدة سمات : أولها : أن الكيان العضوي والجسماني يتبدى بوصفه كلية مثالية تكشف عن الجوانب الروحية الداخلية فيها بينما الطبيعة شيء جامد لا تكشف عن هذا الطابع المثالي ، وثانيها : أن النفس الإنسانية تفصح عن جوانبها الداخلية ، وثالثها : أن كلية الإنسان لا تتحدد بعوامل خارجية ، فهي ليست جامدة مرتبطة بالمكان الذي توجد فيه كالأحجار التي لا تتحرك إلا بفعل قوى خارجية بل إن كلية الإنسان تنصاع في حركتها وصيرورتها نتيجة لعوامل داخلية ، فترجع إلى نفسها ، وتجد غايتها في داخل ذاتها ، ولذلك فإن أهم ما يميز الإنسان عن الطبيعة الجامدة ، والحيوان ـ عند هيجل ـ هو الحرية والإستقلال ، وتظهر هذه الحرية ـ بصورة رئيسية ـ في الحركات العفوية للإنسان ، بينما الحيوان حتى حين يصدر أصواتاً ، فإنه لا يصدرها إلا نتيجة لدافع خارجي[40] ، وإذا كان الإنسان يعيش في بيئة خارجية مثل الحيوان ، فإن الطابع المثالي يظهر عند الإنسان حين يخضع العالم الخارجي من أجل ذاته ، عن طريق استعماله للأشياء الخارجية ، أي إعادة انتاج ذاته بلا انقطاع على

---

(38) د. أميرة حلمي مطر : فلسفة الجمال ، ص 113 ـ 114 .

(39) Hegel: op. cit., p. 123.

(40) Ibid: p. 122.

حساب ما ليس هو ذاته(*) . وهذا الطابع المثالي هو الفكرة الجوهرية ـ لدى هيجل ـ التي تميز الوجود في الحياة لدى الإنسان عن الكائنات العضوية واللاعضوية الأخرى ، ولذلك إذا نظرنا إلى الجمال الطبيعي على ضوء هذا المفهوم السابق الذي يفرق بين الإنسان والكائنات الأخر ، سنجد أن الجمال الطبيعي ليس جميلاً في ذاته ولذاته ، وليس موجوداً بسبب ظاهره الجميل ، وإنما هو جميل بالنسبة للآخرين ، أي بالنسبة إلينا ـ نحن ـ أي بالنسبة للوعي المدرك للجمال[41] .

لكن لماذا تبدو لنا بعض الأشياء والكائنات الطبيعية جميلة في الـ « هنا » المباشر ؟ هل نتيجة لحركة الحيوان ، أم نتيجة للطريقة التي يشبع بها احتياجاته ؟

ولكي يجيب هيجل على هذا التساؤل ، فإنه يقارن بين الجمال الطبيعي ، وبين الجمال الفني ، لكي يظهر لنا خصائص الجمال الطبيعي ، فمثلاً إذا كنا نعجب بالحركة لدى الحيوان ، سنجد أنها اعتباطية ، بحيث تبدو وكأنها محكومة بالمصادفة ، بينما الحركة في الموسيقى والرقص ليست اعتباطية وإنما منظمة ومحددة وعينية وإيقاعية ، وهي حركة مقصودة بينما الحركة عند الحيوان هي اندفاع ناشيء عن إثارة عرضية ومحدودة . وكذلك الطريقة التي يشبع بها الحيوان حاجاته . أما إذا رأينا في حركة الحيوان تعبيراً عن نشاط عقلاني ، وتعاوناً بين جميع الأجزاء ، فهذا يعني أننا قد قمنا بصياغة حكم ، وهذا الحكم يصدر عن ملكة الفهم ، ولذلك يرى هيجل أن الحياة الحيوانية ليست ممثلة للجمال ، لأن الجمال يستمد مفهومه ـ لديه ـ من الشكل الذي يتميز بمداه المكاني أو الزماني وبتحدده وبشكله وحركاته ، بينما الجمال الطبيعي لا يستمد مفهومه من هذا التنوع ، ولا يستمد وجوده من أشكال هذا التنوع ، وإنما من الأشياء المحسوسة التي تجتمع وتلتئم لتشكل كلاً واحداً . ولهذا فالوحدة في الجمال الطبيعي غير مقصودة ، لأنه يحكمها ـ في الأساس ـ قاعدة أو قانون ، بينما نلاحظ أن الوحدة في الجمال الفني مقصودة لتحقيق التناغم Harmony بين أجزاء العمل الفني ، أي أن الوحدة في الجمال الطبيعي ضرورة تمليها طبيعة الأشياء والكائنات الطبيعية ، بينما الوحدة في الجمال الفني ليست ظاهرة ، وإنما غير مرئية ويدركها الفكر في عمق العمل الفني[42] . ونتيجة لهذا ، فإن هيجل يرى أن

(*) تظهر هذه الفكرة في المنطق ـ أيضاً ـ حين يتحول الذات والموضوع إلى وحدة واحدة بحيث نجد أن كلاً منهما يحيل إلى الآخر .

(41) علي أدهم : فصول في الأدب والنقد والتاريخ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة 1979 ، ص 229 .

(42) Hegel: op. cit., p. 126.

طريقتنا في النظر إلى الموضوعات في الطبيعة هي المسؤولة عن وصفنا لشيء ما بأنه جميل ، وهذا يعني أن الجمال ـ هنا ـ هو حكم ذاتي وليس موضوعياً أي ليس كامناً في الموضوع الطبيعي ذاته وإنما نسقطه من عندنا ، ومثال ذلك ـ للتدليل على وجهة النظر هذه ـ أن الأشياء الغريبة وغير المألوفة لدينا من أشكال الطبيعة والحيوانات (مثل سمكة لها أربع عيون) نطلق عليها أنها قبيحة ، لأنها لا تشبه العضويات التي اعتدنا على رؤيتها ، أو التي تتناقض مع تجربتنا اليومية ، وكذلك نطلق صفة الغرابة على عضويات الحيوانات التي تتجمع اعضاؤها على نحو لا يضاهي ذلك الذي ألفناه ، بينما نجد العالم المتبحر في دراسة هذه الكائنات ـ المعتاد على رؤية هذه الأشكال ـ لا يرى أنها قبيحة(43) .

وعلى ذلك فإن طريقتنا في النظر إلى الموضوع الطبيعي هي الجميلة من حيث هي ذاتية ، لأن الوحدة الذاتية لم تصبح وحدة قائمة بذاتها في الطبيعة ، ونحن حين ننظر للكائنات الطبيعية ، ندركها ادراكاً مباشراً ، ثم نسقط عليها مدلولها ، وفكرتها ، من خلال استخلاص ما هو عام في الطبيعة . ويستخدم هيجل للتعبير عن ذلك كلمة Sense(*) ، بمعنى أن الإنسان حين يدرك الطبيعة فإنه يسعى للكشف عن العقلانية المحايثة للطبيعة وظاهراتها ، وبناء على ذلك ، فإننا إذا أردنا أن نتحدث عن الجمال في الطبيعة ، فإننا نتحدث عن درجة من الجمال أدنى من الجمال الفني ، لأن التطابق الحسي العيني للفكرة يكون في الطبيعة أقل منه في العمل الفني ، ولذلك يمكن أن نصف الطبيعة بأنها جميلة ـ من حيث هي تمثيل حسي للفكرة ـ بقدر ما تكشف الملاحظة الحسية في الوقت نفسه عن الضرورة الباطنية للتنظيم الشامل وعن توافقه ، ولكن تبقى الوحدة بين التمثيل الحسي للفكرة داخلية لا تعرض نفسها للحدس في شكل فكري(44) .

ويعرف هيجل الجمال الطبيعي بأنه التلاحم بين التشكيلات الطبيعية العينية وبين

---

(43) Ibid: p. 128.

(*) يذكر هيجل أن لكلمة Sense معنيين متقابلين ، فهي من جهة تعني أداة ، الادراك المباشر ، أي الحواس ، ومن جهة ثانية تعني معنى أو دلالة Significance الفكر (والكلمة ـ في الأصل ـ كلمة لاتينية لها معنيان ، الوعي المباشر ، والفكر) .

راجع المعاني المختلفة لهذه الكلمة في قاموس Chambers Twentieth Century Dictionary, 1972, p. 1232- 33, and see Hegel: Aesthetics, p. 128- 129.

والمهم أن نشير إلى أن هيجل يستخدم هذه الكلمة بمعنيها معاً ، لأن إدراك الطبيعة ودلالتها مرتبط بالحس أيضاً .

(44) Hegel: op. cit., p. 129.

المادة في هوية مباشرة ، فالشكل ـ في الطبيعة ـ ملازم للمادة بوصفه ماهيتها الحقيقية ، وهذا ما نجده ـ على سبيل المثال ـ في قطعة البلور الطبيعي الذي نعجب بتشكيلاته ، ونجده ـ كذلك ـ في الحيوانات وفي اعضائها وفي حركاتها ، ونتيجة لهذا الطابع اللامتعين للحياة الباطنية في الجمال الطبيعي ، يتضح لنا أن الجمال الطبيعي يبدو لنا في صورة التوافق بين الأجزاء ، فتشكيل طائر ـ مثلاً ـ يقتضي بالضرورة توافقاً معيناً بين الأجزاء تساعده على الطيران ، وهذا يعني أن اجزاءه لا تستجيب إلا لمقتضيات خارجية محدودة . والجمال الطبيعي ليس فيه وحدة واحدة ،تحقيقاً للفكرة ، كما هو الحال في العمل الفني ، وإنما نجد تنوعاً ثرياً من الموضوعات والأشكال تظهر في الجبال والأنهار والأشجار والحيوانات ، وفي داخل هذا التنوع الطبيعي ، نلاحظ توافقاً ممتعاً بين الأجزاء المكونة للمشهد الطبيعي . تثير فينا الاهتمام . ولذلك تقوم علاقة خاصة بين الجمال الطبيعي ، وبين ما يثيره فينا من انفعالات ، فمثلاً سكون الليل ، وضياء القمر ، وروعة منظر البحر ، وجلال السماء ، كل هذه المشاهد نعطيها دلالات ومعاني لا تنتمي للمشاهد نفسها ، بل تنتمي إلى الحالات النفسية والانفعالات المتولدة عنها ، فحين نعجب ببعض الحيوانات ، فإن هذا يرجع إلى تصورنا الخاص عنها ، وإلى حالتنا النفسية الخاصة[45] .

ويرى هيجل أن الحياة الحيوانية هي ذروة الجمال الطبيعي ، لأنها تعبر عن درجة معينة من العلاقة بين النفس والجسد ، رغم أن عضو الإحساس لدى الحيوان محدود ومرتبط ببعض الصفات ، لأن الدورة الحيوية ضيقة ، واهتمامات الحيوان مرتبطة بالحاجات الطبيعية مثل الغذاء والتناسل ، ولذلك فحياة الحيوان الطبيعية لا تكشف عن نفسه ، ولا تجعلها تنبثق من الداخل ، والإنسان وحده ـ أو الأنا الواعي ـ هو القادر على إضفاء الطابع المثالي الروحي على الواقع ، ولذلك يرتدي الواقع الخارجي شكل الفكرة . وتلك هي النقيصة الرئيسية من نقائص الجمال الطبيعي التي تجعله أدنى من الجمال الفني ، لأن الجمال لدى الحيوان جمال مجرد ، أي أن هيئة الحيوان أو شكله لا تنم عن تعبير داخلي عميق ، لأن الحياة الداخلية وقف على الإنسان الذي نجد لديه امتلاكاً للحياة النفسية أو الفكرة التي تتجسد في الحسي ، ولذلك يفتقد الجمال الطبيعي إلى المثال (المثل الأعلى في الفن)[46] . وإذا كان الجمال الطبيعي هو الجمال المجرد الخارجي ، فكيف يمكن تحليل هذا الجمال الطبيعي ؟ ثم ما هي السمات العامة للجمال الطبيعي ؟ إن الجمال

---

(45) Ibid: p. 28.

(46) Ibid: p. 132.

الطبيعي ، كما يظهر عند الحيوان بوصفه أرقى من الجماد والنبات ، له طابع محدود ، لأن داخله ، بدلاً من أن يتجسد عينياً في شكل وحدة النفس ، يبقى في حالة تجريد وعدم تعين . ولذلك يرى هيجل أن الجمال الطبيعي مرحلة من مراحل الجمال بشكل عام ، ولم يتوصل بعد إلى الوحدة العينية للفكرة ، التي تتحقق في شكل ، ولذلك لا يمكن البحث عن هذه الوحدة في الجمال الطبيعي ، وأقصى ما يمكن أن نقدمه ـ بخصوص تحليل الجمال الطبيعي ـ هو فحص تحليلي لمختلف العناصر التي يتركب منها الجمال الطبيعي ، ولذلك إذا فصلنا عناصر الجمال الطبيعي عن بعضها البعض سنحصل على تعين خارجي ، ولكن لا نحصل على الشكل المحايث للفكرة الشاملة ، لأن الجمال الطبيعي هو جمال مجرد لم يتوصل إلى التعبير عن الوحدة العينية بين الداخل والخارج . ولذلك تبقى الوحدة في الجمال الطبيعي وحدة خارجية[47] .

أما السمات العامة للجمال الطبيعي ، فهي التناظم Regularity والتماثل Symmetry والتبعية للقوانين Conformity to Law والتناغم Harmony[48] .

أما التناظم فالمقصود به في الجمال الطبيعي هو تكرار وجه واحد بشكل معين ، مما يعطي الشكل الطبيعي وحدة ما ، وهذه الوحدة بعيدة عن الكلية العقلانية للفكرة العينية ، لأن الجمال الطبيعي يوجد بالنسبة لملكة الفهم المجرد التي تعقل التساوي والتماثل المجردين ، بمعنى أن التناظم هنا مجرد وليس عينياً[49] .

أما التماثل فهو يشبه التناظم ، لأنه يتمثل في تكرار شكلين ، يتناوب كل منهما مع الآخر ، بينما التناظم هو تكرار شكل واحد ، والتماثل وحدة أكثر تنوعاً ، لأنه ليس هناك تساو بين الوحدات ، وهو تناوب لتكرار مع شكل آخر يتكرر بدوره وهو غير مساو وغير مماثل للشكل الآخر . ونلاحظ أن الجماد كالبلورات لها تشكيلات لا حياة فيها ، تتميز بالتناظم والتماثل التي تلعب فيها التجريدات دوراً غالباً ، بينما يرى هيجل أن النبات متفوق على البلور ، ويظهر فيه التناظم والتماثل أيضاً ، ولكنه لا يملك الحياة المتحركة ووحدة الإحساس . وأشكال الأوراق والبراعم في النبات شبيهة بأشكال البلورات التي تعتمد على التناظم والتماثل ، التي تظهر أيضاً في الحيوان ، التي تتمثل في وجود عينين

---

(47) Op. cit.: p. 132- 133.

(48) Ibid: p. 134.

(49) Ibid.

يجب أن نشير إلى أن كلمة التناظم Regularity هي ترجمة للكلمة الألمانية Regelmässigkeit .

وذراعين وساقين ، وبعض الأجزاء غير المتناظمة مثل القلب والرئة . ونلاحظ أن الجمال الطبيعي هو جمال مجرد لأن سمات الجمال الطبيعي ـ وهي التناظم والتماثل والتناغم والتبعية للقوانين ـ لا تعبر عن الداخل . فمثلاً صورة المجموعة الشمسية ، ودوران الكواكب حول الشمس ، تنتج من طبيعة القوانين الصارمة التي تنصاع لها الكواكب في دورانها حول الشمس مثل قانون الجذب والطرد . فالتناظم والتماثل يظهر ـ هنا ـ في المجال الطبيعي نتيجة لفعل القوانين التي تحدد الأشكال البالغة التنوع للعضويات الحية العليا ، فتبرز الفروق المختلفة بين العناصر ، كما تبرز الوحدة أيضاً[50] .

وهذا يعني أن القانون يمارس سلطاته بكيفية مجردة في الطبيعة ، دون أن تتأتى عنه إتاحة فرصة لظهور الفردية ، ولذلك تبقى الحرية مفتقدة ، ولا تظهر ـ أيضاً ـ الذاتية التي تضفي الطابع المثالي والروحي على الواقع في الجمال الطبيعي . أما الإنسجام (التناغم) Harmony في الجمال الطبيعي ، فهو ينتج عن العلاقة بين الفروق الكيفية التي تظهر كوحدة متناسقة تبرز كوحدة واحدة ، ويظهر التناغم واضحاً في توافق الأضداد بين الكواكب والنجوم في المجموعة الشمسية التي تبدو ككلية جوهرية . ولكن التناغم في الطبيعة يختلف عن التناغم في العمل الفني ، لأنه قابل للإدراك الحسي فقط ، ولا يقدم الذاتية الحرة ، بينما التناغم في الموسيقى ـ مثلاً ـ يعبر عن ذاتية أسمى وأكثر حرية ، كما سيأتي عرض ذلك بالتفصيل حين نتعرض لنظرية الموسيقى عند هيجل[51] .

بعد أن حلل هيجل الجمال الطبيعي ، وخلص إلى أنه جمال أدنى من الجمال الفني ، فإنه يبين أن ما يقصده من موضوع دراسته عن الجمال هو الجمال الفني بالتحديد وكان تحليله للجمال الطبيعي مقدمة للجمال الفني ، على أساس أن الجمال الطبيعي هو أول تعبير عن الجمال . ويمكن هنا أن نتساءل كيف يختلف الجمال الطبيعي عن الجمال الفني ؟ ولماذا يكون الجمال الفني أكمل وأسمى من الجمال الطبيعي ؟ هل لأن الطبيعة ناقصة بالضرورة ، وبالتالي فجمالها ناقص ، وكيف يظهر هذا النقص ؟ والحقيقة أن هذه التساؤلات تبرز ضرورة المثال Ideal وأهميته في فكرة الجمال ، فإذا تحدثنا عن الجمال بوصفه فكرة ، أي عن الجوهري والكلي والعام في الجمال ، فإن هذا نجد جذوره لدى أفلاطون(*) الذي يرى أن الفكرة هي وحدها الحقيقة ، ولكن يختلف أفلاطون عن

---

(50) Hegel: Aesthetics, p. 135- 138.

(51) Ibid: p. 140- 141.

(*) ان الفن عند أفلاطون لا يحاكي الطبيعة ، وإنما يحاكي الحقيقة المثالية ، والحقيقة أنه رغم الاختلاف بين =

هيجل ، في أن الفكرة الأفلاطونية لم تأخذ بالمعنى العيني الحق لكلمة الفكرة الذي نجده عند هيجل ، بمعنى أن الفكرة عند أفلاطون تطابق الحقيقة إذا نظرنا إليها في شموليتها وكليتها ، بينما عند هيجل لا بد للفكرة لكي تكون مطابقة للحقيقة أن تتجاوز طابع الذاتية لكي تتموضع في الواقع الخارجي الموضوعي ، وتحقق وحدتها الفكرية بين الذات والموضوع ، فلا بد للفكرة ـ لدى هيجل ـ من أن تتجسد في الفرد العيني الحر ، ومثال ذلك : أن الحياة مثلاً لا توجد إلا في شكل كائنات حية فردية ، والخير لا يتحقق إلا عن طريق بشر أفراد ، وكل حقيقة لا تكون حقيقة إلا بالنسبة لوعي يعرف .

ولذلك يحرص هيجل على تجاوز الطابع السلبي للفكرة ، ويرفض الفصل بين وجود الفكرة وتمثيلاتها الواقعية ، وبفضل هذه الوحدة الإيجابية ، توجد الفكرة وجوداً إيجابياً بالنسبة إلى ذاتها ، وتكون وحدة وذاتية لا متناهيتين ، وبواسطتها تنتسب إلى ذاتها[52] .

وبناء على ما سبق يمكن تصور فكرة الجمال بوصفها ذاتية عينية إلى جانب شموليتها أيضاً ، فهي ليست فكرة إلا بقدر ما تجد واقعها في الفردي العيني .

والفرق بين الجمال الطبيعي والجمال الفني : أن الفكرة في الجمال الطبيعي تتحقق في الفردي الطبيعي المباشر ، وهو الفردي الذي لا يسعى إلى التعبير عن الداخلي في الخارج ، وإنما الخارجي يبدو وكأنه لا صلة له بالداخل ، ومثال ذلك : هيئة الحيوان الذي لا ينم تعبير وجهه عما في داخله ، بينما الفكرة في الجمال الفني تتحقق في الفردي الروحي ، وهو الشكل الذي يطابق الكلية الحقيقية لمضمون الفكرة ، لأن تشكيلات الروح في الإنسان أكبر وأغنى ، ولذلك تستخدم وسائل متعددة للتعبير عن ثراء الروح وغناه[53] . ونلاحظ أن الوجود المباشر الذي يبدو الفرد فيه وكأنه محروم من الحرية ـ وهي أساس الجمال عند هيجل ـ لأن الفرد يكون في حالة تبعية لأشياء مغايرة لذاته ، ويبدو الرابط بينه وبين الواقع الخارجي وكأنه آت من الخارج ، أي يبدو كأنه ضرورة خارجية مثلما يوجد الحيوان في حالة تبعية دائمة للطبيعة الخارجية من برد وجفاف وقلة

= أفلاطون وهيجل ، إلا أنه يمكن أن نلمح تأثر الأخير بأفلاطون لا سيما فيما يتصل بالبعد الكلي في الفن ، وقد عرض أفلاطون لآرائه الجمالية في محاورات هيبياس ، وأيون ، والجمهورية في الكتاب الثالث والعاشر .

See: K. Aschenbrenner & A. Isnberg: Aesthetic Theories: Studies in the Philosophy of Art. pp. 1- 37.

(52) Hegel: op. cit., p. 143.

(53) Ibid: p. 143.

غـذاء . ولكن الإنسان يتعـرض في وجوده الجسـماني لنفس حالـة التبعية ـ وإن كـانت في درجة أقل ـ للقوى الطبيعية الخارجية ، ويتعرض للمخاطر نفسها ، وللموانع التي تعوق تلبية احتياجاته الطبيعية . ولكن كلما صعدنا إلى الحـاجات الـروحية ، سنجـد أن التبعية ليست مطلقة ، وإنما نسبية تماماً ، فالإنسان لا يبدو في العالم الروحي عالماً قائـماً بذاتـه ، وإنمـا هو يحـرص على فـرديته ، فيغـدو ـ أحيانـاً ـ وسيلة في خدمـة آخرين ، وفي خـدمة غاياتهم المحدودة ، وأن يستخدم الأخرين كوسائل له[54] .

وهنا يرصـد هيجل أن نثر(*) الحياة اليومية يظهر ، حين يجد الإنسان الفردي نفسـه في حالة تبعية لعوامل خارجية مثل القـوانين والمؤسسـات السياسيـة ، ويشعر أنـه مُجبر في الامتثال لها دون أن يتساءل هل تتفق أو لا تتفق مع كيانـه الداخـلي ؟ أي أن النثر يـرتبط بالوجود الطبيعي المباشر ، بينما الشعر(**) يرتبط بالوجود الكلي الروحي ، الذي يعي فيه الفرد أنه جزء من الكل الإجتماعي الذي ينتمي إليه ، ولعل هذا ما حدا بأحد الفلاسفـة المعاصرين ، وهو جـورج لوكـاتش G. Lukàcs ، إلى القول بـأن نشأة الـرواية (النـثر) مرتبطة بوجود هذا الانفصال بين الأنا الفردية والكل الإجتماعي[55] ، ونتيجة لعدم وعي الفـرد بمدى اتفـاقه أو اختـلافه مـع المؤسسات الإجتـماعية ، فـإنه يشعـر بعدم الحـرية ، ويتبـدى العالم ـ لـديه ـ بـوصفـه كـثرة من التفـاصيـل التي تنقسم إلى عـدد لا متنـاه من الأجـزاء ، ولـذلـك تبقى حريـة الفرد شكليـة ، لأن إرادته ليست نـابعـة من داخله عن وعي ، وإنما مرتبطة بالعوامل الخارجية الـطبيعية ويتعـذر عليه تخطي حدوده . ويـرصد هيجل ـ هنا ـ أن الوجه الإنسـاني يحمل تعبيراً ما دائماً ، فبعض الوجـوه تحمل أثـر الأهواء المدمرة ، بينما وجوه أخرى تنم عن تسطح وعقم داخليـين ، ونجد بعض الـوجوه تحمـل تعبيراً يختلف عما نألفه من تعبيرات ، ويتميز الأطفال ـ أجمل المخلوقـات في رأي هيجل ـ بوجوههم التي تبقي الخصوصيات الداخلية في حالة عدم تفتح ، لأن صدورهم لا تجيش بـأي هوى محـدد ، ولا تفلح الهموم الإنسـانية في إضفـاء طـابـع الضرورة الكئيبـة عـلى وجوههم ، ولكن على الرغم من أن الأطفال يبـدون وكأنهم يحتـوون الامكانيـات كلها ،

---

(54) Ibid: p. 144.

(*) كلمة النثري Prose لها معنيان ، فهي تعني لديه النـثري ، وتعني أيضاً في نفس الـوقت المبتذل ، وحين يقول هيجل عن شيء ما أنه نثري ، فانه يقصد في الوقت نفسه أنه مبتذل وعادي .

(**) يقصد هيجل بـالشعري Poetry هنـا الفن الذي يعـبر عن المثال ، ويضفي الـطابع المثـالي والروحي عـلى الأشياء .

(55) G. Lukàcs: The Meaning of Contemporary Realism, Merlin Press, London, 1979, p. 27.

فإن وجوههم تفتقر إلى أعمق سمات الروح[56] ، ويريد هيجل أن يخلص من هـذا ، إلى تقسيم الوجود إلى نوعين :

أولهما : الوجـود الطبيعي المباشر ، الذي يعتمـد على الـوجود الفيـزيائي والمادي وطابعه الأساسي هو التناهي ، وهذا الوجود يفصح عن نفسه في حياة الحيوان ، والمرحلة التي ينغمس فيها الإنسان في الـوجود الحسي ، ولا يتجـاوزه ، والجمال الـذي يعبر عنه ـ هذا الوجود الطبيعي المباشر ـ هو الجمال الطبيعي ، والإنسـان في حالـة الوجـود الطبيعي المباشر يشعر بعجـزه نتيجة للحـدود المتناهيـة التي تحيط به من العـالم الطبيعي والمـادي ، وتحاول أن تجعله تابعاً لها[57] .

وثانيهما : الـوجود الـروحي ، وهو الـوجود اللامتناهي ، وهـو الذي تتـطابق فيه الفكرة مع واقعها العيني ، وفي هذا النوع من الوجود ، يسعى الإنسان إلى الحرية ، عـلى مستوى أعلى ، حيث يجدها في الفن ، لأنه يشعر أن الحدود المتناهية للطبيعة ولـذاته ، لا تعبر عن أشكال الروح وغناه ، فيسعى إلى توسطّ أشكال أخـرى ، يعبر بهـا عن نفسه ، بدلاً من التعبير المباشر من خلال الـوجه الإنسـاني ، ولذلـك يسعى إلى الفن ، فيكتشف الإنسـان أن واقـع الفن يكـوّنـه المثـال Ideal[58] . وهـذا يعني أن الجـمال الفني ضرورة يستلزمها نقص الواقع المباشر ، لأنـه بفضل الفن ، تنعتق الحقيقـة من محيطهـا الزمني ، ومن ارتباطها بالأشياء المتنـاهية ، وتكتسب في الـوقت نفسه تعبيـراً خارجيـاً نستشف من خلاله غثاثة الطبيعة والنثر ، ونكتشف الحرية والشعر .

الجمال الفني أو المثال

بعد أن استعرض هيجل الجمال الطبيعي ، وبين أوجـه النقص المختلفـة ، التي لا تجعله معبراً عن فكرة الجمال من حيث هو فكرة لها تعينها الواقعي ، يرى هيجل أن الجمال الفني يعبر عن فكرة الجمال من خلال التوسط أي المثال ، بينما الجمال الـطبيعي هو جمـال مجرد ومباشر دون توسط . لكن كيف يتناول هيجل الجمال الفني ؟ يتنـاول هيجل الجمال الفني من خلال حديثه عن ثلاث نقاط رئيسية وهي :

أ ـ المثال .

---

(56) Hegel: Aesthetics, p. 151.

(57) Ibid: p. 144.

(58) Ibid: p. 152.

ب ـ العمل الفني بوصفه تحققاً للمثال .
جـ ـ ذاتية الفنان الخلاقة بوصفه مبدعاً للجمال الفني .

أ ـ المثال كما هو : (The Ideal as Such)

أن مدخل هيجل للحديث عن المثال هو الفردية الجميلة Beautiful Individuality ويقصد بها النفس التي تستطيع أن تظهر بتمامها ، وتعبر عما في داخلها في الفن ، وبالفن ، وهنا ، تظهر استفادة هيجل من مفهوم النفس الجميلة عند شيلر[59] التي اتخذها أساساً جمالياً في فلسفته ، ونجد هيجل يستفيد بها هنا ، من حيث هي تعبير عن الوحدة بين الداخل والخارج ، أو الذات والموضوع ، بحيث يكون الخارج معبراً كأقصى ما يمكنه أن يستطيع عن الداخلية العميقة ، ويستعين هيجل ببعض أبيات من أفلاطون[60] لكي يبين أن الفن الجميل يجعل من كل وجه من وجوهه Argus[*] ، له ألف عين ، كي تتبدى النفس الروحية المميزة في جميع شروط الظاهر واحتمالاته ، أي أن الفن يساعدنا في رؤية ما لا يُرى ، وتغدو ـ الأعمال الفنية الجميلة ـ هي العين العاكسة للنفس الحرة في كل لا تناهيها الباطن[61] . ويقصد هيجل بالفردية الجميلة تلك الشخصية الفردية المميزة التي تتجاوز وجودها الطبيعي الحسي المباشر وترتفع إلى مستوى الحرية والإستقلال الذاتي غير المتناهي ، ويتم هذا التسامي عن طريق الفن ، بيد أنه لا بد أن تكون النفس ذات مضمون روحي واع حتى يتجسد في الفن ، لأن النفس المسطحة الأسيرة ـ والمنغسمة ـ في الحياة الحسية ، تكون غير واعية بمضمونها المحدد ، وعلاقتها بالواقع الخارجي ، لأنه إذا كانت النفس ذات مضمون ناقص أو مشوه فإنه ينعكس في الفن ـ بدوره ـ في شكل مجرد . ولهذا فإن النفس الواعية بمضمونها الروحي

---

(59) ترتكز نظرية شيلر على افتراض أن الانسان يتبع عالمين (عالم الحس ، وعالم الروح) كما أنه مطالب بتلبية كلا الطرفين ، ولذلك يرى أن الجمال هو الذي يوفق بينهما رغم ما فيهما من تعارض ، فالجمال يوحد بين المادة والشكل ، وبين الحسي والعقلي ، وبين الذاتي والموضوعي ولن يصبح الإنسان حراً إلا بعد تحقيق هذا التوافق ، وهذا يتم عن طريق التربية الجمالية للإنسان ، ولذلك فإن مفهوم النفس الجميلة ليس وسيلة لتحقيق التوافق النفسي فحسب ، وإنما لتخليص المجتمع من شروره أيضاً .

(60) Hegel: Aesthetics, p. 153-154.

(*) أرجوس Argus : هو أمير من أمراء مدينة أرجوس Argos ، تقول الأساطير اليونانية أنه كانت له مئة عين ، وأن خمسين منها كانت تبقى مفتوحة دوماً .

Joseph Kaster. Mythological Dictionary (Art: Argus). A Wide View. Perigee Book, New York, 1980.

(61) Hegel: op. cit., p. 154.

تجد في الفن مجالها الأثير لتحقيق التوافق بين الداخل والخارج ، لكن بشرط أن يكون الداخل متوافقاً مع ذاته لأن هذا هو الشرط الوحيد لإمكانية تكشفه الخارجي(62) . فعن طريق الفردية الجميلة يستطيع الفن أن يستبعد العرضي والخارجي ، ويدع جانباً كل ما لا يتطابق في الخارج مع الفكرة ، ونتيجة لهذا التطهير Catharsis يخلق الفن « المثال » .

ويمكن أن نضرب مثالاً يوضح ذلك من خلال الرسام ـ رغم أنه أقل اهتماماً بالمثال في الفن من وجهة نظر هيجل ـ حين يرسم إنساناً (بورتريه Portrait) ، فإنه ينحى جانباً جميع الخصوصيات الخارجية للهيئة مثل الشكل واللون ، أي يستبعد الجانب الطبيعي المباشر من الوجود المحدود ، فلا يحرص تماماً على نقل مسام الجلد مثلاً ، ولكننا نجده يصور الطابع العام للشخص الذي يرسمه ، وينقل لنا خواصه الروحية الدائمة(63) وهذا يعني أن الفنان يستبعد المحاكاة الألية الساذجة التي تُصر على تصوير الشخص في حالة سكون تصويراً سطحياً وخارجياً ويهتم بإبراز المعالم التي تعبر عن داخلية الشخص بالذات(*) ، وهذا ما نجده في صور السيدة العذراء بريشة رفائيل Raphaël (1483 ـ 1520) التي لا تحرص على تصوير الملامح الدقيقة والشخصية للسيدة العذراء بقدر ما تحرص على أن تمثل الوجه والعينين والأنف والفم التي تتوافق مع الحب الأموي ، السعيد والفرح والورع والمتواضع معاً . فهو يظهر الطابع العام الروحي الذي يريد المثال أن يؤكده . فالمثال لا يظهر طبيعته الحقة إلا حين يعيد أدراج الوجود الخارجي في الروحي بحيث يغدو الواقع الخارجي الظاهري مطابقاً للروح وكاشفاً له(64) .

وهذا يعني أن هيجل لا يقول بعودة مطلقة إلى الداخل ، وإنما المثال ـ لديه ـ هو الواقع المستنبط من كتلة الخصوصيات والأشكال بحيث تتبدى الداخلية في هذه الخارجية والمعارضة للعمومية وتأخذ شكل الفردية الحية . وقد عبر « شيلر » عن المعنى الذي يقصده هيجل في قصيدة له بعنوان المثال والحياة(**) حيث يعبر عن المثال الذي يتجاوز

---

(62) Ibid: p. 155.

(63) Ibid: p. 155.

(*) من الذين يمثلون ما يقصده هيجل من الفنانين المصريين نجد جمال كامل وصلاح طاهر وصبري راغب ولوحاتهم في فن البورتريه التي تعكس السمات التي تصور الطابع العام للشخصية التي تعكس خواصها الروحية مثل لوحة : صلاح طاهر عن توفيق الحكيم .

(64) Ibid: op. cit.

(**) هذه القصيدة نشرها شيلر في عام 1795 ، وعنوانها بالألمانية
Das Ideal und Des leben.

الوجود الطبيعي المباشر المرتبط بالحاجات الوضيعة ، بحيث يغدو الظاهر والخارجي تعبيراً عن الحرية الروحية الداخلية . حيث يرى في قصيدته أن المثال هو بلد الأرواح المتعذر عليها الحياة في الوجود المباشر ، ومهما تكن الأشكال التي يتبدى فيها المثال متعددة ، فإنه يضيع أبداً ، بل يهتدي ـ في كل مكان وزمان ـ إلى ذاته . وهذا يعبر عن الجمال الحقيقي للمثال ، فنظراً إلى أن الجميل لا يوجد إلا كوحدة كاملة وذاتية ، لذلك فالمثال ليس كثرة مشتتة ، وإنما وحدة عميقة تتعين في الخارج[65] ونلاحظ ـ هنا ـ استفادة هيجل من نظرية شيلر الجمالية ، لا سيما أن النفس الإنسانية لدى شيلر جوهرها الأساسي هو الحرية ، والفردية الجميلة التي يؤسس عليها هيجل فهمه للمثال جوهرها هو الحرية أيضاً ولذلك ربط هيجل بين المثال والحرية .

المثال والطبيعة : تحدث هيجل عن العلاقة بين المثال والطبيعة ، وأوضح الفروق بينهما ، لكي يبرز الطابع الأساسي للمثال ، ولكي يحدد أيضاً ـ على نحو جلي ـ ماذا يقصده بمصطلح المثال لديه ؟

وإذا كان لا بد أن يكون العمل الفني طبيعياً ، أي ظاهراً لنا بشكل حسي ، فإن هذا لا يعني أن ينسخ الفنان الطبيعة كما هي ، أو يحاكي تصور ما في عقله ، كما هو الحال عند أفلاطون الذي يريد من الفنان أن يغفل الجوانب الحسية ، لكي يقدم لنا المثال الأزلي ، وإنما هيجل يرى أن المثال يقوم على تصوير الطابع المثالي(*) للأشياء ، ولا يقوم على تصوير الطبيعة كما هي ، وهذا يعني تغليب الجوانب الروحية على حساب المظهر الحسي الخارجي ، والواقع أن هيجل حريص على توضيح هذه العلاقة بين المثال والطبيعة ، لأن هذه القضية كانت مثار اهتمام وجدل في عصره ، كما يخبرنا ـ بذلك ـ في محاضراته حول الفن الجميل ، وهو يذكر من الذين طرحوا هذه القضية ـ العلاقة بين الطبيعة والمثال ـ فنكلمان Winckelmann وهو من رواد الكلاسيكية الجديدة في ألمانيا في ذلك الوقت (1717 ـ 1768) ، وكارل فريدريش فون رومور Rumohr (1785 ـ 1843) ويستشهد هيجل بكثير من أقوالهما في كتابه « بحوث إيطالية » الذي صدر في ثلاثة مجلدات بين 1827 و 1831[66] أي معاصرة للوقت الذي كان يقوم

(65) Ibid: p. 157.

(*) إضفاء الطابع المثالي والروحي على الأشياء هو ترجمة لكلمة Idealization التي لم نجد كلمة مفردة تترجم بها ، وهي تعني عند هيجل تنقية الموضوعات من العرضي وإبراز الكلي فيها ، وهذه الكلمة تختلف عن المثالية Idealism كنزعة فلسفية .

(66) أميرة حلمي مطر : الفلسفة عند اليونان ، دار النهضة العربية القاهرة 1977 ص 237 ـ 238 ، وانظر

هيجل فيه بالقاء محاضراته في علم الجمال ، ولذلك فقد حرص هيجل على إبداء وجهة نظره حول هذا الموضوع ، لعدة أسباب ، أولها : أن هيجل كان مرتبطاً بالحياة السياسية والفكرية في عصره ، وثانيها : لأنه يرى أن الفلسفة لا بد أن تعبر عن روح العصر الذي تنتمي إليه ، وثالثها : إنه حريص على تقديم نظرية جمالية في الفن تقوم بحل كثير من الإشكالات التي كانت مثارة في ذلك الوقت .

وكعادة هيجل حين يتناول موضوعاً من الموضوعات ، فإنه يبدأ بالكشف عن الطابع العيني لأي فكرة يتناولها ، ولذلك فإنه ينقل الحديث حول العلاقة بين المثال والطبيعة من الحديث المجرد إلى الحديث العيني ، الذي يوضح هذه العلاقة من خلال فنون بعينها ، ولذلك فإن أول ملاحظة يبديها حول المناقشات التي كانت دائرة حول هذا الموضوع ، هي أن هذه المناقشات كانت تتحدث عن العلاقة بين الطبيعة والمثال من خلال فن واحد بعينه وهو فن الرسم ، على أساس أن فن الرسم يوضح العلاقة بينهما ، ولأن الرسم يبين لنا ـ للوهلة الأولى ـ موقف الفنان من الطبيعة ، فهل هو يقلدها ، أو يحاكيها ، أم لديه مثال يريد أن يُمثله تمثيلاً حسياً[67] . بينما يرى هيجل أن هذه القضية ليست خاصة بفن من الفنون ، وإنما تشمل الفنون كلها ، ولذلك فهو يصيغ القضية صياغة أكثر تعميماً عن هيئة سؤال هو : هل المفروض في الفن أن يكون شعراً أم نثراً ؟ ، وبالطبع كما سبق أن أوضحنا أن هيجل يقصد بالشعري الكلي والجوهري والروحي ، ويقصد بالنثر الجزئي والعرضي والمبتذل والعادي ، أي أن هيجل يقصد بكلمة شعرPoetryمثالياً Idealisation ، أي الذي يعبر عن العبقرية في الفن ، بالمعنى السابق الذي قدمناه لفكرة المثال عنده . ولذلك فهو يتساءل عما في الفن من شعر أي من مثال ، وعما فيه من نثر ، أي مبتذل وعادي ، وينقل الطبيعة كما هي . ولذلك فهو لا يقصر المثال أو الشعري على فن واحد مثل الرسم ، وإنما يطبق هذا على الفنون كلها ، ولذلك يمكن للرسم أن يعبر أيضاً عن موضوعات شعرية ، ويمكن للشعر أن يرسم أيضاً ، ما دام كل منهما ملتزماً بالمثال وبتمثيله الحسي(*) . وهذا التوحيد المجازي الذي

أيضاً النظريات الجمالية ، إعداد وتحرير Karl Achenlrenner ص 1 ـ 2 .

(67) Hegel: Aesthetics, p. 160- 161.

(*) ان استخدام هيجل لهذه الكلمة على هذا النحو ، يقترب من استخدام أرسطو لها ، لأن كلمة Poetica التي أطلقها أرسطو على كتاب الشعر لا تقتصر في اللغة اليونانية على فن الشعر ، بل تطلق على كل الفنون الجميلة ، وهي مشتقة من فعل Poein أي ينتج . انظر نص هيجل ص 161 .

يتم ـ لدى هيجل ـ بين المثال والشعر ، يرجع لأن هيجل يعتبر أن الشعر هو أسمى الفنون وأكثرها تعبيراً عن المثال ، وسوف أشرح هذا بالتفصيل عند الحديث عن نسق الفنون الجميلة لديه ، ونظرية الشعر لديه .

وترجع طبيعة العلاقة بين المثال والطبيعة إلى مفهوم المثال لدى الفنان ، فمثلاً الرسم الهولندي(*) رغم أنه يقدم لنا تفاصيل الحياة اليومية للشعب الهولندي ، إلا أنه لا ينقلها كما هي ، وإنما يعيد خلق مظاهر الطبيعة ، أي الموضوعات التي لا تستوقف انتباهنا في الحياة اليومية ، ويوظفها الفنان الهولندي ، لتقدم لنا أشياء لا نستطيع رؤيتها أو ملاحظتها نتيجة لبساطتها ، ودقتها في الحياة اليومية . ويخلص هيجل من ذلك إلى أن الفن يقدم لنا الأشياء ذاتها التي نراها في الطبيعة ، ولكن مستنبطة من الداخل ، وهو لا يعرض الأشياء الطبيعية كما هي في الطبيعة ، ولكن بعد أن يكون قد أضفى عليها طابعاً مثالياً Idealisation ، وبفضل هذه المثالية يضفي الفن قيمة على بعض الموضوعات التي قد تبدو تافهة أو غير ذات قيمة في ذاتها ، ويجعلنا ندرك أبعاداً جديدة في بعض الموضوعات ، والفن يثير اهتمامنا ببعض الموضوعات التي قد لا تثير اهتمامنا في الواقع . بالإضافة إلى هذا ، فإن الفن يخلد بعض الأحداث العارضة والسريعة التي ما تكاد تظهر حتى تختفي ، مثل الإبتسامة العارضة ، أو الإنقباض الساخر الخاطف في الوجه ، فيأتي الفنان ويرسمه ، لينتزع هذه اللحظة السريعة من الوجود الفاني ، وهو يدلل بذلك على تفوقه على الطبيعة .

والحقيقة أن ما يأسر اهتمامنا في الأعمال الفنية ، ليس المضمون ذاته فحسب ، وإنما هذا الإحساس بالرضا الذي نشعر به ونحن نتأمل التمثيل الحسي للمضمون ، نتيجة لتصويره أشياء تبدو لنا وكأنها منتزعة من الطبيعة ، بينما هي ليست كذلك ، لأنها مدينة للروح التي انتجتها بدون مساعدة من وسائل الطبيعة ، ولذلك ينجح العمل الفني ـ طبقاً لمفهوم المثال عند هيجل ، وهو التوسط بين الوجود الموضوعي الطبيعي الصرف ، وبين التصور الداخلي الخالص ـ في إدراك الداخلي وإظهاره للخارج وكأنه جزءاً من هذا الخارج وإسقاط كل ما هو غريب عن التعبير عن المضمون ، وكل ما ليس له صلة بالتمثيل الخارجي للموضوع ، وهذا يعني أن موقف الفنان من العالم الطبيعي ، أنه لا يقبل أي شيء من الطبيعة كما هو ، وإنما يصبغه بصبغته الخاصة ، ولذلك فالفنان حين

(*) ارتبط الرسم الهولندي بالحياة الاجتماعية للشعب ، ولعل هذا ما جعل علم الجمال الماركسي ، يبرز تحليل هيجل للرسم الهولندي ، انظر علم الجمال الماركسي : هنري آرفون .

يرسم الشكل الإنساني ، فإنه لا يسلك مسلك مرمم اللوحات القديمة الذي يستنسخ جميع المواضع الناقصة من خلال تركيزه على التفاصيل الدقيقة ، وإنما يهمل الفنان بعض التفاصيل مثل النمش والبثور الموجودة في الوجه ، التي لا تعبر عن الطابع الروحي للإنسان ، ولذلك فحين يختار الفنان الوجه الإنساني كوجه طبيعي ، فإنه يختاره لأنه يصلح بصورة رئيسية للتعبير عن الروحي(68) . ويذكر هيجل مثالاً على ذلك ، الشاعر اليوناني هوميروس ، فرغم اهتمامه بالعيني والواقعي ، نجده لا يتحدث عن العيني إلا بصورة عامة ، ويتضح ذلك حين يصف جسم آخيل(*) فهو يتحدث عن علو جبينه واستواء تكوين أنفه ، وطول ساقيه وصلابتهما ، لكنه لا يصف كل شيء بالتفصيل الدقيق ، بحيث يبين وضع كل جزء من أجزاء جسمه بالنسبة إلى الأجزاء الأخرى . ويوضح هيجل أن هذا يتضح أيضاً في الشعر بشكل عام ، فالشاعر بدلاً من أن يصف الشيء ـ إذا لم يكن هذا ضرورياً ـ فإنه يذكر الشيء في كلمة هي اسم الشيء ، لأن الكلمة يظهر فيها الفردي بمظهر العام ، بحكم كون الكلمة من نتاج التصور(69) . وفي ضوء علاقة المثال بالطبيعة ، يرى هيجل أن هناك بعض الاختلافات بين الفنون في علاقتها بالطبيعة ، فبعض الفنون ذو طابع أكثر مثالية Idealisation بينما البعض الآخر أقرب للإدراك الخارجي ، فمثلاً النحت أكثر تجريداً في انتاجه من الرسم ، وفي الشعر ، أما القصائد الملحمية Epic Poet فأقل حيوية من الناحية الخارجية من الشعر الدرامي ، ولكنها من ناحية أخرى تتجاوز الفن المسرحي ، لأن رواة القصائد الملحمية يعرضون ـ للإدراك ـ لوحات عينية للأحداث(70) .

ويمكن هنا أن نتساءل : هل يقول هيجل بالتعارض بين المثال والطبيعة ؟ ولكي نجيب على هذا ، لا بد أن نحدد ماذا يقصد هيجل بالطبيعي ؟ فالطبيعي عند هيجل ، هو الفكرة في الآخر ، أو الجانب الحسي للروح ، ولهذا فالطبيعي ـ لديه ـ يصبح تعبيراً عن الروحي وذلك حين يضفي الفنان عليه طابعاً مثالياً ، ولذلك إذا كان التعارض بين الذات والموضوع ينحل في فلسفة هيجل الميتافيزيقية كما أشرنا من قبل ، فإن الجدل

---

(68) Hegel: Aesthetics, p. 163.

(*) تعتبر الالياذة والأوديسا من المصادر الرئيسية للشعر الملحمي التي يعتمد عليها هيجل في إستقاء أمثلته ونماذجه منها ، للتدليل على صحة أفكاره في الفن ، وهذا ما سوف نلاحظه طوال تحليلنا لأفكار هيجل في الفن .

(69) Ibid: p. 162 & p. 165.

(70) هيجل : الاستطيقا ص 167 .

الهيجلي يرى أيضاً أنه ـ في الفن ـ يتم حل التعارض بين المثال والطبيعة ، فمثلاً الوجه (الطبيعي) للإنسان يعبر عن الحياة الداخلية ، وهذا ما يفسر لنا اختلاف أشكال الوجوه في تعبيرها عن لحظات الأهواء الإنسانية المختلفة ، وحتى الفن الشعبي Folk Art (ويقصد هيجل به الفن الذي يصور مشاهد الحياة العائلية والشعبية) قد رفعه الهولنديون إلى أسمى درجات الكمال ، رغم أنه يحاكي الحياة الطبيعية العادية ، وذلك لأن الهولنديين ، وجدوا مضمون لوحاتهم في أنفسهم ، بحيث عبرت خير تعبير عن العلاقة بين المثال والطبيعة ويتضح هذا في لوحات رامبرانت Rembrandt (1606 ـ 1669) في لوحة « دورية الليل » في امستردام(*) ، وهذا يعني أن الفن قد يختار موضوعات عادية ، ولكن الفنان يضفي عليها أبعاداً لم نألفها ، ومثال ذلك لوحة « المتسول » التي رسمها برتو لومارس موريلو Murillo (1617 ـ 1682) ، (وهو رسام أسباني ، تتجلى في لوحاته بهجة النور Light وعمق التصوف ومن أشهر لوحاته ، « المتسول » ، « وآكل البطيخ »)[71] ، فالموضوع قد يدخل في عداد الطبيعة العادية ـ نقصد موضوع لوحة « المتسول » ـ حين ننظر للوحة من الخارج ، حيث نجد الأم تربت على الصبي في حنان ، بينما هو يمضغ بطمأنينة كسرة خبز ، فرغم الفقر ، واللامبالاة الكاملة ، نشعر بشعور صوفي عميق بالحياة ، ونلاحظ أن هذه اللوحات حجمها صغير ، بمعنى أنها لا تحاكي الطبيعة حتى في الحجم ، رغم أنها تصور الحياة الشعبية[72] . والحقيقة أن إحتفاء هيجل بالرسم الهولندي فيه رد على الرأي الذي يزعم أن الفن لا بد أن يصور المضمون الأسمى والأرفع ، ويبتعد عن العادي والشعبي ، بحجة أن الفن الكبير هو الذي يقدم القيم الكبيرة الرفيعة ، لأنه لا يمكن للفن أن يقتصر على تصوير الموضوعات النبيلة فحسب مثل صور الرسل والقديسين ، وإنما لا بد أن يستوعب مختلف جوانب الحياة التي تعبر عن الروح . ويرفض هيجل أيضاً أن يصور الفنان أي موضوع طبيعي ثم يضفي عليه دلالة مفترضة من عنده(**) فالفنان حين يختار موضوعاً من موضوعات الطبيعة ، فهو لا يختاره كما هو بذاته ، وإنما من خلال المضمون

(*) هارمنزون فان ريجنه المعروف باسم « رمبرانت » ، من أعظم رسامي هولندا ، اهتم بدراسة الظل والضوء في لوحاته . لمزيد من التفاصيل حوله وحول الفنانين التشكيليين الذين يذكرهم هيجل انظر Peter & Lind Murray: A Dictionary of Art and Artists, Pengiun Books, 1972, p. 353.

(71) Hegel: op. cit., p. 168- 169.

(72) Ibid: p. 173.

(**) يتفق هذا الرأي مع فلسفة هيدجر في الجمال والفن حين يرى أن الفنان يترك الأشياء تفصح عن نفسها من خلال عمله الفني ، ولا يسقط عليها دلالته المتسقة .

الروحي الذي يعبر عنه ، بحيث تعتبر الأشكال الطبيعية رمزية بالمعنى العام للكلمة ، بمعنى أنها ليست قيمة مباشرة في ذاتها ، وإنما في كونها تعبيرات عن العالم الداخلي ، عالم الروح . وهذا ما يضفي طابعاً مثالياً على واقعها خارج الفن ، وبذلك تختلف عن الطبيعي الذي لا يشتمل على شيء ما روحي[73] .

وهذا يعني ـ من وجهة نظر هيجل ـ أن الوجه الجميل والمتناظم الشكل قد يكون بارداً وعديم التعبير عن الدلالة الروحية ، بينما وجه آخر قبيح ومبتذل وعادي يعطينا تعبيرات روحية عميقة عن الإنسان ، ولذلك فإن تماثيل فيدياس[*] ، لا تحاول أن تقدم صورة متأنقة وظريفة للإنسان ، وإنما تحاول أن تقدم الحياة المتغلغلة التي تحركه .

ولذلك فإن الفرق بين التصوير المثالي وبين رسم الأشخاص يكمن في أن المضمون المثالي يظهر في التصوير المثالي من خلال تكثيف التعبير في الوجه[74] وهذا يعني أن الاختيار والجمع والبحث لا تكفي وحدها ، لكي ينتج الفنان عملاً فنياً ، بل على الفنان أن يتصرف كخالق ، أي كمبدع ، ويكون لديه معرفة عميقة بالأشكال المطابقة ، ولذلك فهو يخلق أعماله الفنية معتمداً على حساسيته في إدراك المدلول الذي يحركه ، وأن يجد له التمثيل العيني الموافق له .

ب ـ تعين وتحقق المثال : (The Determinacy of the Ideal)

تناولت فيما سبق المثال كمفهوم ، ولكن إذا كان الجمال الفني تعبيراً عن المثال كفكرة ، فإن هذا يقتضي أن نوضح تعينات أو تحققات المثال في الواقع ، أي نجيب عن التساؤل القائل : كيف يستطيع الوجود المتناهي (الواقع الخارجي) أن يعبر عن اللامتناهي (المثال للجمال) من خلال العمل الفني ؟ ويمكن أن نجيب على هذا التساؤل من خلال تحليل ثلاث نقاط لدى هيجل ، وهي :

1 ـ تعين المثال كما هو Ideal Determinacy as Such .

2 ـ هذا التعين الذي يعبر عن نمو المثال خلال خصوصية الأشكال ، خلال الفروق ذاتها التي تُمتص ، وهذه العملية التي يطلق عليها هيجل مصطلح الأداء أو العمل

---

(73) Ibid: p. 172.

(*) فيدياس Phidias : أشهر نحات اغريقي ، كلفه بيريكليس بتزيين البارثينون ، ومن اشهر اعماله : جوبيتر الأولمبي ، وأثينا ، توفي حوالي 431 ق . م .

(74) Ibid: p. 173.

أو الحدث Action ، ويقصد هيجل بهذا المصطلح سلسلة الأحداث التي تشكل العمل الفني .

3 ـ التعين الخارجي للمثال (The External Determinacy of the Ideal)[75] .

تعين المثال كما هو : إذا كان هيجل يرى أن الإلهي يشكل المركز الذي تصطف حوله تمثلات الفن Representation[76] فإنه يرى أن الإلهي Divine لا يوجد بالنسبة للفكر إلا كوحدة وككلية (The Divine Unity and Universality) ، أي هو كيان مجرد من الشكل ، وهو بالتالي لا يقع تحت عمل الخيال الفني الذي يقوم بالتشكيل والتشخيص ، ولذلك حظر الدين اليهودي والإسلامي أن يصنعوا لله صورة تجعله في متناول الإدراك الحسي[77] ، ولذلك تتضاءل مكانة الفن التشكيلي ، ويستحوذ الشعر على مكانة أكبر ، لأنه يستطيع في سعيه نحو الله أن يشيد بعظمته وقدرته .

لكن ماذا يقصد هيجل بأن الله المركز الذي تدور حوله تمثلات الفن ، هل يقصد أن الفن تعبير عن الإلهي ؟ وكيف يمكن للفن أن يتناول الإلهي ، وهو ليس ضمن موضوعات الفن القابلة لإمكانية التمثيل الحسي هل لأن الإلهي هو موضوع المعرفة المجردة فقط ؟ يمكن الإجابة عن ذلك من خلال تحديد ما يقصده هيجل بالله ، أو الإلهي ، فالله عند هيجل ليس متعالياً عن الوجود والإنسان ، وإنما محايد له ، أي أنه يقول بفكرة وحدة الوجود Pantheism(*) ولذلك فهو يرى أن الروح المتجسد في الواقع

---

(75) Hegel: Aesthetics, p. 175.

(76) Ibid: p. 175.

(77) لمزيد من التفاصيل حول موقف الإسلام من فن التصوير يمكن الرجوع إلى د. عفيف بهنسي (جمالية الفن العربي) عالم المعرفة الكويت 1979 ص 19 ـ 20 ، أما عن موقف الإسلام من الشعر فيمكن الرجوع إلى كتاب د. سامي مكي العاني : الإسلام والشعر عالم المعرفة الكويت 1983 .

(*) وهو المذهب القائل بأن الله والطبيعة شيء واحد ، وبأن الكون المادي والإنسان ليسا إلا مظاهر للذات الالهية ، ومن أبرز القائلين بهذا هو اسبينوزا ، ومن أبرز الدراسات التي قامت بتحليل معنى وحدة الوجود عند هيجل الدراسة التي كتبها Robert C. Whittem في دورية Studies in Hegel تحت عنوان : هيجل بوصفه متوحداً ، أي القائل بوحدة الوجود ، «Hegel as Pantheist» صفحات 134 حتى 164 من الدورية المشار إليها سابقاً .(Tulane Studies in Philosophy, Vol. IX, Tulane Uni., 1960) .
وقد استند Whittemore في هذا ، إلى كتابات هيجل اللاهوتية الأولى ، وإلى محاضراته في فلسفة الدين ، فلقد قام هيجل بنقد التصورات التي كانت سابقة عن الله ، وحاول أن يفسر الألوهية على ضوء فلسفته الميتافيزيقية ، فبين أن التفسير اليهودي والمسيحي لله ، يقوم على أساس علاقة السيد بالعبد التي سبق أن أشرت إليها في الفصل الأول من البحث ، وحاول هيجل أن يربط بين فكرة الله ، وفكرة المطلق لديه ، فبين ـ

الفعلي يعبر عن الإلهي ، إذن يمكن للفن أن يتناول الواقع الحسي بوصفه تعبيراً عن الإلهي بعد حذف الطابع العرضي والآني منه ، وإبراز الطابع الروحي فيه الذي يعبر عن الإلهي .

ولذلك بفضل مفهوم وحدة الوجود ، الذي يوحد بين الله والوجود ، نجده يرى في الطبيعة والوجود ـ بشكل عام ـ تعيناً جوهرياً للإلهي ، ولذلك يغدو ـ الإلهي ـ في متناول الحدس ويصلح للتمثيل المشخص ، وبذلك يبدأ الملكوت الحقيقي للفن المثالي الذي يصور الجوهر الإلهي ـ الذي هو في الحقيقة وحدة وكلية ـ في الأقسام الموجودة في الوجود ، أي الكثرة الموجودة في الوجود تعبر عن الوحدة والكلية الإلهية ، وهذا يعني أن الإلهي ـ من خلال تعينه في الواقع الخارجي ـ حاضر في كل ما يقدمه الإنسان وما يحسه ، وعلى هذا يصبح البشر الذين يتحركون بروح الله مثل الرسل والقديسين ـ في الفن المسيحي ـ موضوعات للفن المثالي ، ويرى هيجل ـ طبقاً لهذا ـ أن الحياة الإنسانية ـ بوصفها تعبيراً عن الإلهي ـ تشكل المادة الحية للفن ، والمثال هو تعبيرها وتمثيلها[78] . والرسم والنحت ـ بوجه خاص ـ هما اللذان قد أفلحا في تمثيل وجوه مختلفة للإلهي ، مسترشدين بالفكرة السابقة ، مع التركيز على إبراز الطابع الروحي الكلي في الموضوع ، بمعنى أن الفنان ـ في هذه الفنون ـ يصور الوجود الحقيقي في ذاته ، بصفته منتسباً إلى ذاته ، وليس في علاقاته بالظروف الخارجية ، أي أن الفنان وهو يصور القديسين في متاعبهم وآلامهم ، يحافظ على جلالهم الدائم[79] . ولذلك يبدو ما هو خاص في العمل الفني قد تحرر من تأثير العرضي ، ويتم تمثيل الخصوصية العينية في توافق مع حقيقتها الباطنية ، وكل هذا يستند إلى أن الجانب النبيل والمتميز للنفس الإنسانية هو الجوهر الروحي الأخلاقي (الإلهي الحقيقي) ، والإنسان لا يلبي حاجاته الباطنية إلا حين يعزو إلى هذا الجوهر نشاطه الحي ، وقوة إرادته واهتماماته[80] .

ويمكن أن نوضح هذا بأنه إذا أراد الفن أن يعبر عن الإلهي (الأزلي الثابت) ، من

= أن الإنسان هو المطلق المتعين ، بمعنى أن الإنسان المتناهي يبحث عن ذاته في المطلق الالهي اللامتناهي ، وهكذا فإن هيجل « يتفق مع اسبينوزا على أن الوجود أو الجوهر ، ينتمي إلى المطلق وحده ، وكل شيء آخر تعين لا جوهري للحقيقة الالهية الواحدة : وما العالم المتناهي إلا ظل للكل الروحي » انظر أيضاً : جيمس كولينز : الله في الفلسفة الحديثة ترجمة فؤاد كامل . مكتبة غريب القاهرة 1973 ، ص 296 ـ 297 .

(78) Hegel: Aesthetics, p. 176.

(79) Ibid: p. 176.

(80) Ibid: p. 179. p. 179.

خلال الإنسان (المتغير) ـ بوصفه تعبيراً عن الإلهي طبقاً لمفهوم هيجل عن الإلهي والإنساني ـ الذي يعيش صراعات شتى وتناقضات مختلفة ، وهو أيضاً فردي ، بينما الإلهي كلي ، فلا بد أن نبحث في الحدث أو الأداء (العمل) Action ، الذي يكشف عن الطابع المثالي للإنسان ، وذلك من خلال ثلاث نقاط أساسية عند هيجل وهي :

1 ـ الحالة العامة للعالم التي تحتوي على شروط الفعل Action وطبيعته .

2 ـ خصوصية الوضع Situation الفردي للإنسان ، الذي يدخل تعينه على هذه الوحدة الجوهرية للإنسان فروقاً وتوتراً تكون حوافز للحدث .

3 ـ إدراك الوضع عن طريق ذاتية الإنسان ، ورد الفعل الذي ينتهي به الصراع ، وتلاشي الفروق[81] .

حالة العالم العامة : The General State of the World : والسؤال الذي يطرح نفسه ـ هنا ـ لماذا يطرح هيجل حالة العالم العامة ؟ وهو بصدد تحليل خصوصية الأشكال الفنية أو الحدث ؟ ، وما هي العلاقة التي تبرر له أن يبدأ من العالم لكي ينتهي إلى السمات الخاصة التي تميز خصوصية الأشكال الفنية ؟

ويمكن الإجابة على ذلك ، من خلال تحليل هيجل نفسه للإنسان ، فهو يرى أن ذاتية الإنسان ـ التي تحمل في داخلها التعين ـ تندفع إلى العمل لكي تنجز وتحقق ما يعتمل في داخلها ، ولذلك فهي بحاجة إلى العالم المحيط بها الذي يقدم الحقل العام لمنجزاتها وتحقيقاتها ، ولذلك فحين يتحدث هيجل عن حالة العالم ، فإنه يقصد بها الكيفية العامة التي يمكن بها للكلي والجوهري ـ الذي يبين تلاحم الواقعي والروحي في وحدة واحدة ـ أن يصون ذاته ويبقى كما هو[82] .

وهنا يتضح لنا ـ بالتحديد ـ لماذا أطلقنا عنوان البحث « الفن والحضارة » حين أردنا أن ندرس فلسفة هيجل الجمالية ، لأن الفن يرتبط بالحضارة على نحو جوهري عند هيجل ، فهو يرى أن الحديث عن المثال في الفن أو الجمال ، يقتضي الحديث عن الإنسان الذي لا يتعين إلا من خلال العالم المحيط به ، ولا يقصد هيجل بالعالم شكلاً مجرداً ، وإنما يقصد العالم المتعين الذي تظهر سماته في التعليم والعلوم والشعور الديني والحالة المالية والقانون والحياة العائلية ، وكل هذه السمات هي ـ في حقيقة الأمر ـ أشكال مختلفة

(81) Ibid: p. 178- 179.

(82) Ibid: p. 179.

لروح واحد ، أو مضمون واحد ، نجد فيها تحققات العالم[83] أي أن المقصود بحالة العالم عند هيجل هي كيفية الوجود العام للواقع الروحي للإنسان ، ولذلك فهو يدرسها من خلال وجهة نظر الإنسان ، لأن الروابط الجوهرية المباشرة بين مختلف أوجه الواقع ، ترتبط ببعضها عن طريق الإرادة التي تظهر في المفاهيم الأخلاقية ، والتصورات القانونية ، وهنا تظهر طبيعة الجدل الهيجلي الذي يربط بين الذات والموضوع في وحدة واحدة ، فهيجل يدرس الإنسان عن طريق العالم ، ويدرس العالم أيضاً عن طريق دراسة للإرادة الإنسانية وتحققاتها .

والفنان حين يتناول العالم ، فإنه لا يطرح الحالة الكلية للعالم ، وإنما يبحث عن الحالة الخاصة التي تضفي على العالم الطابع المثالي ، وبالتالي تظهر لنا المثال في الفن . وهيجل حين يدرس حالة العالم العامة ، فإنه يبغي من وراء ذلك ، أن يبين كيف يمكن أن تتوافق الحالة العامة للعالم مع فردية المثال .

ويتحدث هيجل عن حالة العالم العامة من خلال حديثه عن ثلاث نقاط رئيسية هي :

أ ـ الاستقلال الفردي والعصر البطولي Individual Independence & Heroic Age.

ب ـ الطابع النثري للأزمنة الحاضرة .Prosaic Stutes of Affairs in the Present

جـ ـ اعادة بناء الاستقلال الفردي The Reconstitution of Individual Independence.

وسنلاحظ في تحليل هيجل لحالة العالم العامة من خلال هذه السمات الثلاث ، أنه لا يتحدث بشكل مجرد ، وإنما يذكر دائماً الأعمال الفنية التي تجسد ما يقوله ، لأنه كما سبق أن أشرت لا يفصل الفن أو المثال عن تحققاته ، ولذلك فهو حين يرى أن المثال وحدة في ذاتها ، فهو لا يقصد أن المثال وحدة شكلية فحسب ، وإنما وحدة محايثة للمضمون ذاته . وهو حين ينظر إلى تعين المثال من منظور الاستقلال ، فهو يقصد أن حالة العالم ـ التي تتوافق مع فردية المثال في العمل الفني ـ تتبدى في مظهر الاستقلال ، حتى يمكن أن تأخذ شكل المثال[84] .

---

(83) Ibid: p. 179.

(84) Ibid: p.179.

لكن ما هو المقصود من كلمة الاستقلال عند هيجل ؟ هنـاك منى عام للاستقلال وهو أن الله بوصفه جوهراً في ذاته ، فإنه يُعد مستقلاً ، بينما يكون الفـردي الخاص العيني غـير مستقل ، بينـما يرى هيجـل أن الاستقلال الحقيقي يكمن في وحـدة الفردي والكـلي وتداخلهما ، إذ ـ عن طريق هذه الوحدة ـ يحظى الكلي (العـام) بوجـود عيني ويتفرد ، وتجد ذاتية الفردي (الخاص) في الكلي (العام) أساساً متيناً ومضموناً حقيقياً لـواقعها . وأول نمط لتوضيح علاقة الهوية بين العام والخـاص هو نمط الفكـر ، ولكن الجانب العـام من الفكـر لا ينتمي إلى الفن الـذي ينشـد من جهتـه الجـمال[85] . وإذا كـان هيجـل يستعـرض الحالـة العامـة للعالم ، فـإنـه لا يستعـرض الحـالـة الـراهنـة فحسب ، وإنمـا يستعـرض ـ أيضـاً ـ العصر القـديم الـذي يـطلق عليـه « العصر البـطولي The Heroic Age » ليدرس الحالة الراهنة التي وصل إليها الإنسان ، ولكي يقارن بين العصر البطولي والعصر الحـديث المعاصر لهيجـل ، والحقيقة أن هيجـل يحرص دائـماً على إضفـاء البعـد التاريخي والجدلي وهو بصدد دراسة أي موضـوع ، وهو حـين يقارن بـين العصر البطولي والعصر الحديث ، فإنه يناقش العلاقة الضمنية بين الفن والحضـارة ، لأن الحالـة العامـة للعالم ، يقصد بها هيجل ، العلاقة المتبادلة بين الفن وأوجه الحضارة المختلفة التي تتمثـل في قوانين الـدولة ومؤسسـاتها المختلفـة ، وتأثـير هذه الأبعـاد الحضاريـة في إرادة الإنسـان وتحـديد مـدى استقلالـه . أي أن هيجل يستعـرض تاريـخ البشر من استقلال الفـرد في العصر البطولي ، إلى استقلال الدولة ونثرية الحياة الحديثة ، لكي يستعرض الحالة العامة للعالم ، ولكي يؤكد أن إعادة بناء الاستقلال الفردي هي الأساس الذي يعتمد عليه الفن في تصوير المثال . فالمعـروف أن التـناقض الـرئيسي بين الـدولة والفـرد، الذي سبقت الإشـارة إليه في الفصل الأول من البحث ، يواجهنا ـ هنـا ـ بصورة أخـرى(*) ، ولذلـك لا يمكن دراسة الفن والجمال لديه بمعزل عن فلسفته في الحضارة والتاريخ والاغتراب ، ولذلك إذا تساءلنا : لمـاذا يحرص هيجـل على دراسـة مدى استقـلالية الإنسـان ، من خلال الحـالة العامة للعالم ، أو الوضع السياسي بشكل عام ؟ فيمكن الإجابة عـلى ذلك ، بـأن هيجل يربط بين الفن والحرية ، فاستقلالية الإنسان الفردي تحدد حـريته ، ومن ثم قـدرته عـلى خلق المثال / الجمال في الفن ، ولذلك فحين يتحدث هيجـل عن الحالـة العامـة للعالم ،

---

(85) Ibid: p. 180.

(*) ان الحالة العامة للعالم وعلاقة الارادة بالدولة والأخلاق عند هيجل ، هي موضوع كتاب فلسفة الحق أيضاً ، حيث ناقش العلاقة بين النية والسلوك وبين الوعي والإرادة .

فإنه يطرح شكلين مختلفين للدولة ، على أساس موقف الفرد من كل منهما ، وهو يربط هذا بالفن والمثال ، بمعنى إذا كانت شروط التمثيل الفني تقتضي أن نعبر عما هو أخلاقي وعادل بشكل كلي (في الدولة) في شكل فردي (العمل الفني) ، والفن يعبر عن الكلي والجوهري من خلال حياة فردية واقعية ، ولذلك فإن حالة العالم العامة الكلية (الدولة) التي تعني التنظيم السياسي المستقر تنعكس على الفرد ، فنجد أن حياته محاطة بالأمان ، فالدولة تحمي الملكية ، وهو لا يملك شيئاً خاصاً به سوى آرائه وأفكاره الشخصية ، ولكن في الدولة التي ينعدم فيها التنظيم السياسي ، يرتكز أمان الحياة والحفاظ على الملكية على قوة كل فرد وشجاعته ، فيكون ملزماً بالسهر على وجوده الخاص ، وعلى حماية ما يخصه ، وهذا ما يطلق هيجل عليه اسم العصر البطولي[86] .

والفرق بين العصر البطولي والعصر الحديث هو كالفرق بين الأخلاق اليونانية والأخلاق الرومانية (أو الفرق بين الفضيلة اليونانية[*] والفضيلة الرومانية ، على أساس أن الفضيلة اليونانية في العصر البطولي كانت هي أساس الأفعال وعلتها) ، ولقد كان للرومان مؤسساتهم الشرعية المستقرة ، ولذلك كانت تنمحي الشخصية أمام الدولة التي تمثل الغاية الكونية ، وهذا يعني أن الفضيلة الرومانية Virtus تريد ألا يكون المرء رومانيا إلا بصورة مجردة Abstract ولذا نجد أن الفضيلة اليونانية كانت تتميز بالوحدة المباشرة بين الجوهري وبين فردية الميول والنوازع والإرادة ، بحيث تحمل الفردية في داخلها قانون ذاتها ، دون أن تخضع لمحاكمة خارجية ، ولذلك نجد أن الأبطال الاغريق ـ هم أنفسهم ـ مؤسسو الدولة . أي أن القانون والنظام ينبع منهم ، وتتبدى للعيان بوصفها من إبداعهم الفردي[87] .

ويذكر هيجل تبجيل القدامى لهيراكليس[**] Herakles بوصفه ممثلاً للأخلاق البطولية للأزمنة القديمة ، ويذكر أيضاً هوميروس Homeros ، وأبطاله ، صحيح أنه كان لهم قائد مشترك ، لكن ما يربط بينهم ليس هو القانون الجامد الثابت الذي يفرض عليهم الطاعة فرضاً ، كما هو الحال عند الرومان والأزمنة الحديثة ، بل هم يتبعون قائدهم من تلقاء أنفسهم ، وبقرارهم الحر ، وهذا ما نجده لدى أبطال الشعر العربي

---

(86) Ibid: p. 182.

(*) كلمة الفضيلة اليونانية ذكرها هيجل باليونانية ἀρετή ص 185 .

(87) Ibid: pp. 184- 185.

(**) تروي الأساطير أن هيراكليس أو هرقل هو الطفل الذي أرضعته الربة هيرا ومنحته الخلود ، والكلمة تعني مجد هيرا . انظر أساطير اغريقية د . عبد المعطي شعراوي ص 369 ـ 390 .

القديم ، فالاستقلال لم يكن وقفاً على اليونان وحدهم ، وإنما نجده لدى العرب ، حيث كان الفرد الحر يتمتع باستقلال تام ، ولذلك فهو يذكر بجانب أبطال هوميروس ، أبطال الشاهنامة(*) ، الذي يتمتعون باستقلال تام(88) .

وهذا يعني أن هيجل يرى أن أهم ما يميز الفردية في العصر البطولي هو استقلال الفرد وحريته ومسؤوليته عن جميع أفعاله ، وهذا الفرق بين العصر البطولي والعصر الحديث يرجع إلى الفرق بين حضارتين وثقافتين ، تنتمي كل منهما إلى تكوين اجتماعي واقتصادي مختلف عن الآخر . والذات في العصر البطولي ، هي وحدة كلية ، لا تفصل الإرادة عن الفعل ، ولا تقبل انفصالاً عن نتائج أفعالها وعواقبها ، حتى الذي لم تكن واعية به ، فأوديب Oedipus مثلاً يلتقي وهو في طريقه إلى العراق برجل يقتله بعد شجار معه ، ولم يكن يعلم أنه أبوه ، ومع ذلك يقبل أوديب بكامل إرادته مسؤوليته عن الخطأ الذي ارتكبه دون قصد . فيعاقب نفسه بنفسه ، على قتله أباه وزواجه بأمه ، وهذا يعني أن الشخص البطولي يرفض تجزئة الخطأ أو تقسيمه ، ولا يريد أن يعلم شيئاً عن التعارض الممكن ـ الموجود في الأزمنة الحديثة ويكون مبرراً للسلوك ـ بين النية الذاتية والفعل الموضوعي ، بينما نلاحظ في العصر الحديث ، أن كل إنسان يرد إلى نفسه أو إلى الآخرين الأفعال التي تمت ويكون الفرد واعياً بها وواعياً ـ أيضاً ـ بالظروف التي يقوم فيها فعله ، ويتبرأ من أي جزء مما فعله ، لم يكن يعلم به ، وبالتالي لا يسند إلى نفسه إلا ما كان على معرفة به ، وما تممه بكامل قصده إستناداً إلى هذه المعرفة ، وهذا يبين لنا كيف يتملص الإنسان الحديث من تبعات الخطأ الذي ارتكبه(89) .

واختلاف مسؤولية الإنسان في العصرين ، ورؤيته لهذه المسؤولية ترجع إلى رؤية الإنسان الأخلاقية ، فالإنسان في العصر الحديث يحكم على سلوكه على هذا النحو السابق نتيجة لتفسيره للسلوك الأخلاقي بأنه العلم الذاتي بالظروف ، وبالفكرة المتكونة لدى الإنسان عن الخيرونية تحقيقها في أفعاله . أما في العصر البطولي ، فإن الفرد

(*) الشاهنامة : هي ملحمة فارسية للشاعر الفارسي « الفردوسي » (أبو الكريم منصور) وهو من أكبر شعراء القرن الخامس الهجري ، وقد كتبها سنة 1010 م ، 400 هـ ، ويحاول بها إحياء الروح الفارسية عن طريق سرد أخبارهم وأساطيرهم منذ بدء التاريخ ، وعدد أبياتها يتجاوز الخمسين ألف بيتاً من الشعر .
انظر : د. يحيى الخشاب : الشاهنامة للفردوسي : مجلة تراث الإنسانية المجلد الرابع ، العدد السابع ص 509 ـ 530 .

(88) Hegel: Aesthetics, p. 186.

(89) Ibid: p. 187.

البطولي لا يفصل بين ذاته وبين الكل الأخلاقي ـ الذي هو جزء منه ـ بل يعتبر نفسه أنه يؤلف وهذا الكل وحدة جوهرية ، بينما الإنسان في العصر الحديث يفصل بين شخصه واهتماماته الفردية وبين الغايات التي ينشدها الكل ، فبما يفعله الفرد ، يفعله كشخص ، ولا يعد نفسه مسؤولاً إلا عن أفعاله ، وليس عن أفعال الكل الجوهري الذي هو جزء منه[90] . ومن هنا حدث الفصل بين الأسرة والفرد ، وبين الفرد والدولة ، بينما كان هذا الفصل غير موجود في العصر البطولي حيث كان يقوم الأبناء بالتكفير عن أخطاء الآباء ، وكان جيل بكامله يكفر عن جريمة فرد واحد ، وكانت الجرائم والأخطاء ضمن الميراث الذي يورث للأبناء ، وتبدو لنا هذه الإدانة غير معقولة أو مقبولة في عصرنا الراهن . ولكنها كانت مقبولة ، لأن الفرد لم يكن منعزلاً ، وإنما كان عضواً في أسرة أو قبيلة وكان سلوك الأسرة ينطبع على كل فرد من أفرادها ، ولذلك كانت تحيا الأسرة في الفرد ، ويحيا الفرد في الأسرة ، وكانت الفردية تتوحد مع الكل الجوهري الروحي[91] . وإذا تأملنا حالة الإنسان في العصر البطولي ، وتعبيره عن الجوهري والكلي ، يمكن أن نفسر لجوء الفن إلى اقتباس أشكاله المثالية من العصر البطولي أو الماضي البعيد ، لأنه يجد أن الأبطال يعبرون عن الكلي ، بينما إنسان العصر الحديث غارق في همومه الجزئية . ولهذا نلاحظ أن كثيراً من الأعمال الفنية مقتبسة من بعض الأساطير اليونانية والرومانية(*) ولكن هذا لا يعني أن الفنان ينقل الماضي كما هو ، فالماضي لا يعنيه في ذاته ، وإنما يعنيه الحاضر ، فالفنان حين يختار الماضي أو العصر البطولي أو الأسطوري ، يريد أن يضفي جواً من العمومية حول الموضوعات التي يتناولها ، وحتى لا يقع في الجزئي والعرضي الموجود في العصر الحاضر ، الذي يعرفه الناس تمام المعرفة ، وبالتالي يستطيع في الموضوعات التاريخية أن يدخل تعديلات تبدو طبيعية ، ولذلك فالفنان الذي يتحدث عن موضوعات تاريخية أو أسطورية يجد نفسه أقل تمسكاً بالجزئي والعرضي ، ولعل هذا هو السبب الذي جعل وليم شكسبير يستمد كثيراً من موضوعاته من أخبار أو قصص قديمة تتحدث عن دولة لم تعرف الاستقرار المنظم ، ولذلك يظهر فيها تأثير قوى الفرد الحية على تصوراته وانجازاته[92] .

---

(90) Ibid: p. 187.

(91) Ibid: p. 188.

(*) ومثال ذلك بيجماليون لبرنارد شو ، وكاليجولا لألبير كامي ، وشهرزاد لتوفيق الحكيم ، فاوست لجوته ، وأعمال نجيب محفوظ الأولى التي تستلهم الحضارة المصرية القديمة .

(92) Ibid: p. 190.

ويرى هيجل أن الفرق بين استقلال شخصيات شكسبير واستقلال شخصيات العصر البطولي ، يرجع إلى أن استقلال أغلب أبطال المسرحيات التاريخية لشكسبير يرتكز إلى ثقة شكلية صرفة بالنفس ، بينما استقلال الشخصيات البطولية يرجع إلى المضمون الذي أخذت هذه الشخصيات على عاتقها مهمة تحقيقه . ولذلك فإن الأعمال الفنية التي لا تحاول استلهام الشخصية البطولية واستقلالها ، تبقى باهتة ، ويضرب مثالاً على ذلك بالأعمال الفنية التي تستلهم حالة الحب العذري الريفي « التروبادور »(*) ويرى أن الحب العذري الريفي ليس أنسب تربة لتحقيق المثال في الفن ، لأن الانفصال بين الشرعي والضروري والفردية غير موجود ، ولأن الأوضاع العذرية مهما كانت بسيطة وبدائية لا تثير الاهتمام ، لأنه لا توجد لديها أية إمكانية لولادة دوافع للشخصية البطولية وتطورها ، ولهذا يسخر هيجل من الغزليات العذرية الريفية ، ويرى أنها تعبيرات متكلفة ومصطنعة ، وحين قدم جوته رواية شعرية بعنوان هرمان ودورثي Herman & Dorothea (التي كتبها جوته سنة 1797)[93] ، فإنه لم يقتصر على عرض الحب العذري بينهما ، وإنما صور المناخ العام الذي كانت تصطرع فيه المصالح الكبرى للثورة الفرنسية 1789 ، واستطاع بذلك أن يتجاوز الطابع الضيق والمحدود للحب العذري ويربطه بين أعظم أحداث العالم وأوسعها نطاقاً .

والحقيقة أن هيجل لا يفرض مجالاً معيناً أو موضوعات معينة على الفنان ، ولكنه يحاول هنا أن يفسر اختيار الفنانين لبعض الموضوعات ، فمثلاً هو يشرح لماذا يختار الفنان ـ أحياناً ـ وسط الأمراء لتقديم شخصياته ؟ لأنه ـ من وجهة نظر هيجل ـ يريد أن يظهر ـ بعمله هذا ـ حرية الإرادة ، التي لا تملك أن تحقق نفسها إلا في تمثيل أوساط الأمراء ، فهذا الاختيار ليس نابعاً من دافع ارستقراطي لدى الفنان ، وإنما لأن الأشخاص الذين ينتمون إلى الطبقات الأخرى ، فإن الحرية لا تظهر لديهم ، لأن حياتهم مرتبطة بالحدود الضيقة المتاحة لهم ، ولذلك يظهرون بمظهر المضطهد المظلوم ، واهواؤهم ومصالحهم تصطدم بضغط الظروف الخارجية التي تتمثل في قوة النظام العام للحكم وقوة القوانين ، وهذا التحدد بالظروف الخارجية يتنافى مع أي استقلال ، ولذلك لم يصورهم الفنانون في أعمالهم الجادة وإنما استخدموا الأمراء ، واستخدموا شخصيات

(*) نوع من الحب العاطفي ، الذي يمتلىء بالشاعرية Idyllic ، ظهر في أواخر القرن الحادي عشر الميلادي ، ويقصد به الحب الذي تبدو فيه أخلاق الفروسية ، انظر د. محمد إسماعيل الموافي : الطربادور والحب الرفيع ، مجلة عالم الفكر اللاتينية ، المجلد الحادي عشر 1980 ، ص 101 وما بعدها .

(93) Hegel: Aesthetics, p. 191.

الطبقات الأخر في المسرحيات الهزلية الخفيفة ، وفي الملهاة (الكوميديا) ، لأنه يمكن للأفراد في إطار الكوميديا أن يمنحوا أنفسهم استقلالاً في الإرادة والآراء ، هذا الاستقلال الذي هم محرومون منه في الحياة الواقعية ، ولذلك ينتهي ويتلاشى بمجرد أن ينتهي الوضع الكوميدي (الهزلي)[94] ، ولهذا فحين يكتب شيلر مسرحية خطبة مسينا(*) ، فإنه يصور الشخصية الرئيسية في العمل الفني مستقلة ، ويظهر هذا واضحاً حين يهتف دون سيزار (لاحظ أنه أمير) قائلاً لا قاضي فوقي ، بمعنى أنه لا يخضع لأية ضرورة خارجية تحد من استقلاله وحريته . ويرى هيجل أن شكسبير يخرج عن هذه القاعدة ، لأن الأشخاص الشكسبيريين لا ينتمون جميعهم إلى أوساط الأمراء ، ولكن نلاحظ أنه يستخدم التاريخ وعصر الحروب الأهلية الذي تتزعزع فيه الأسس التي عليها يقوم النظام ، وتتراخى فيه الروابط التي تشكلها القوانين ، وهذا ما يضفي على هؤلاء الأشخاص درجة من الاستقلال[95] .

وإذا كان هيجل قد بين امكانيات العصر البطولي في الخلق المثالي في الفن ، فإنه يحاول أن يبين أيضاً إمكانات العالم المعاصر له ، وهو ـ بالطبع ـ ينظر لحالة العالم المعاصر له من خلال شروطه القانونية والأخلاقية والسياسية ، وهو يرى أن امكانياته في الخلق الفني محدودة للغاية ، لأن الاستقلال الفردي أصبح مجاله محدوداً في العالم العامر ، ولذلك فإن المثال في الأزمنة الحديثة يفتقر إلى المضمون العميق ، لأن مضمون المثال يتحدد بالشروط الثابتة القائمة أصلاً ، بحيث يتركز الاهتمام على الكيفية التي يظهر بها المضمون لدى الأفراد في ذاتيتهم الباطنية ، وفي أخلاقهم ، وهذا يعني ـ صراحة ـ أن هيجل يرى حالة العالم الحاضرة (وهي كما سبق أن وضحت تعني الشروط الإجتماعية والإقتصادية والسياسية للمجتمع ، وما ينتج عنها من مؤسسات قانونية وشرعية وأخلاقية) هي التي تحدد المضمون الذي يتحرك الأفراد من خلاله ، أو يعبرون عن أنفسهم من خلاله أيضاً ، أي هو الذي يحدد سلوكهم الأخلاقي وبالتالي فإن المثال في الفن الذي يلتزم بالتعبير عن الحالة الراهنة للأزمنة الحديثة ، ينعكس فيه هذا المضمون الضيق والمحدود التعبير عن استقلال الأفراد(**) ولذلك لا يمكن للفنان الذي يتناول موضوعاً من الأزمنة الحديثة أن يضفي عليه طابعاً من المثالية على القضاة أو الملوك ،

---

(94) Ibid: p. 192.

(*) هي مسرحية تاريخية كتبها شيلر سنة 1803 (Braut Von Messina) .

(95) Ibid: p. 192.

(**) تعتبر هذه القضية هي الأساس الذي بنى عليه ـ فيما بعد ـ علم الجمال والنقد الماركسي تحليلاته في الفن ، =

لأنهم ـ في الأزمنة الحديثة ـ لا يمثلون الذروة العينية للكل كما كان أبطال العصر الأسطوري ، لأنهم مجرد مراكز مجردة لمؤسسات وطيدة الدعائم محمية بالقوانين والدساتير ، ولم يعد للملك سلطاته في السلم والحرب والقانون ، لأن كل هذا أصبح مشروطاً بالوضع السياسي العام وبالعلاقات مع البلدان الأجنبية ، وبالقانون السياسي[96] ولذلك فإن الذات في الأزمنة الحديثة لا تصور المثال ، لأنه حتى لو صورها الفنان بأنها ـ أحياناً ـ تتصرف بعفوية وتلقائية ، فإنه يعي أن هذه الذات تبقى ـ مهما فعلت ـ جزءاً من نظام اجتماعي وطيد ، وهي مجرد عضو من أعضائه ، ولها امكانيات محدودة للغاية . ولذلك لا يتصرف الإنسان في العصر الحديث كما كان الإنسان في العصر البطولي بدافع من مصلحة الجماعة والغاية الكلية لها ، وإنما يتصرف وفق مصلحته الذاتية الخاصة . ورغم أن هذه الذات تظهر طبيعتها اللامتناهية في القانون والشرائع والأخلاق ، فإن القانون كما هو متجسد في الفرد يبقى محدوداً بمحدودية الفرد نفسه ، بينما كان يشكل الفرد في العصر البطولي تجسيداً كلياً للقانون والأخلاق[97] . ولذلك يصبح الفن ضرورة معبرة عن الحاجة إلى إعادة بناء الاستقلال الفردي ، لكي يستعيد الإنسان حريته الفردية واستقلاله الحي ، والواقع أن هذا ما جعل شيلر وجوته يحاولان أن يستعيدا ـ في أعمالهما ـ الاستقلال الفردي الضائع وسط التعقيدات المسبقة للحياة الحديثة .

= حين ربط بين وظيفة الفن ، وبين الواقع الاجتماعي ، الذي يشكل ـ من وجهة نظرهم ـ التعبير الايديولوجي والطبقي للفن ، وقد بين لوكاتش في دراساته الجمالية والنقدية ، مدى استفادته من المفاهيم الهيجيلية ، حيث اتخذ من الفردية كما قدمها هيجل ، أساساً لنظرية الرواية ، وتحدث عن أنواع البطل في العصر الحديث ، في مقابل البطل في العصر البطولي والحديث ، ثم اتخذ من الفردية مرتكزاً فكرياً للتفرقة بين الأجناس الأدبية ، على أساس أن الملحمة تعبر عن البطل في العصر البطولي ، أو عن الوحدة مع الكل الاجتماعي ، بينما الرواية (أو النثر) تعبر عن التناقض ، بين الذاتية الفردية ـ والوجود الاجتماعي ككل ، على نحو ما عرض هيجل في تحليله .

ويعتبر هذا الجزء ـ في رأي كثير من الباحثين والنقاد ـ من أفضل انجازات هيجل للنظرية الجمالية وفلسفة الفن ، لأنه يطرح فيه الأساس الفلسفي للكثير من القضايا التي يرتكز إليها النقد المعاصر مثل :

- الواقع الاجتماعي ودوره في تشكيل المثال الفني .
- علاقة الأدب بالموروث والأسطورة .
- أنواع البطل في العصر الحديث .
- سمات الفردية في العصر البطولي .

(96) Hegel: Aesthetics, p. 193.

(97) Ibid: p. 194.

ويتساءل هيجل : كيف يرى شيلر إعادة بناء الاستقلال الفردي ؟

ويعتمد هيجل في الإجابة على هذا التساؤل على أعمال شيلر المسرحية الأولى ، حيث يرى - شيلر - أن السبيل لتحقيق الاستقلال الفردي هو التمرد على المجتمع البورجوازي بالذات ، ويظهر هذا في شخصيته (كارل مور) بطل مسرحية اللصوص (التي كتبها سنة 1782)(*) ، وهو البطل الثائر على النظام القائم ، وعلى الرجال الذين يسيئون استغلال سلطانهم ، فيخرج عن شرعية القانون في سلوكه الإجرامي ، لكي يؤسس بنفسه دولة بطولية جديدة ، وينصب نفسه مقوماً للقانون وينتقم لجميع المظالم[98] .

وتعليق هيجل على هذه المسرحية : انها محاولة فردية ، وعديمة الجدوى ، وتقود صاحبها إلى الجريمة - كما حدث في المسرحية - لأنه يحمل في داخل ذاته الظلم والجور اللذين يريد إلغاءهما[99] . بينما استطاع شيلر في مسرحيتي « مؤامرة فييسكي »(**) ودون كارلوس(***) أن يجسد مثالاً لشخصية أسمى وأرفع ، لأن لبطلي المسرحيتين فييسكي ودون كارلوس مضموناً جوهرياً ، لأنه يجعلهما يكافحان في سبيل تحرر وطنهما وفي سبيل حرية الإيمان الديني . ويلاحظ هيجل أن المأساة التي تحل بأبطال شيلر تتأتى نتيجة لقوة خارجية تحاربهم وتقهرهم ، وقد يكون ذلك نتيجة لتأثره بالدراما الأغريقية . أما كيف يرى جوته إعادة بناء الاستقلال الفردي في أعماله ؟ ففي مسرحية لجوته عنوانها «جوتز فون برليشنجن»(****) ، يبين فيها جوته التناقض والتداخل بين فروسية الزمن

(*) يصدر شيلر هذه المسرحية بعبارة من عبارات أبقراط الطبيب : « ما لا تشفيه الأدوية ، يشفيه الكي ، وما لا يشفيه الكي ، تشفيه النار » ، والمسرحية هي لوحة تصور نفساً عظيمة ذات مواهب من كل نوع ، لكنها ضلت بسبب حماستها عبر المصطلة وصحبة شريرة أفسدنا قلبه ، واستدرجتاه من رذيلة إلى رذيلة ، حتى صار أخيراً على رأس عصابة من القتلة ومشعلي الحرائق ، وغاص في أعماق اليأس ، وهذه الشخصية هي كارل مور وهي الشخصية التي يمكن أن يحبها المرء ويفزع منها في الوقت نفسه ، ومغزى المسرحية هو محاولة إصلاح المجتمع عن طريق تدمير المجتمع ، وتصحيح القانون عن طريق انتهاك القانون انظر فريدريش شيلر : اللصوص (1782) ترجمة د عبد الرحمن بدوي ، المسرح العالمي ، الكويت 1981 ، ص 12 .

(98) Hegel: op. cit., p 195.

(99) Ibid: p 195.

(**) مسرحية كتبها شيلر سنة 1783 ، وفييسكي اسم أسرة إيطالية ، تآمر احد أفرادها وهو يوحنا لويس فييسكي (1522 - 1574) ضد أندريا دوريا قائد أساطيل فرانسوا الأول ، ومن قصة مؤامرته ، استوحى شيلر فكرة مسرحيته

(***) مسرحية دون كارلوس Don Carlos التي كتبها سنة 1787 .

(****) هذه المسرحية Götz Von Berlichingen كتبها جوته 1771 ، وأعاد كتابتها سنة 1773 وقد استوحاها =

البطولي للعصر الوسيط وبين الحياة الحديثة ، فالفارس ـ في هذه المسرحية ـ يريد أن يعيش أخلاق الفرسان واستقلالهم ، ولكن النظام الموجود في الحياة الحديثة يدفع الفارس إلى الخطأ ويتسبب في هلاكه . ويعلل هيجل السبب في ذلك إلى أن الفروسية كانت تتلاءم مع البنية الاقطاعية للعصر الوسيط ، ولكن العصر الحديث لا يسمح بوجود الاستقلال الفردي للفرسان ، وإذا ما أصرت طبقة الفرسان على رفع المظالم وإحقاق العدل ، فإنها تضع نفسها موضع السخرية[1] ، على نحو ما نجده ـ الآن ـ في حياتنا اليومية ، من سخرية الناس ممن يريد إصلاح ما حوله ، تحت عبارة « هل تريد إصلاح الكون » ، أصلح أحوالك أولاً ، وهذا ما عبر عنه سيرفانتس في روايته الرائعة دون كيشوت .

خصوصية الوضع الفردي للإنسان في العصر الحديث : بعد أن درس هيجل الحالة العامة للعالم كما سبق ، يتطرق إلى دراسة خصوصية الوضع الفردي للإنسان ، ويشير ذلك إلى التعارض بين التصورات المختلفة للعالم وبين الأفعال التي تتم في داخل هذا التعارض وهو ما يطلق عليه اسم الوضع The Situation ويمكن القول أن هذا الجزء الذي يتحدث فيه هيجل عن الوضع ، بالإضافة إلى الجزء السابق عن حالة العالم العامة ، يمثلان الأساس الحضاري للمثال في الفن عند هيجل ، لأن الوضع الذي يجد الفنان نفسه فيه يجبره على فهم طبيعة الصراعات الإجتماعية . لكي يعبر عن المثال على نحو أوضح وأعمق[2] .

أن الفن حين يحاول أن يصور حالة العالم المثالية ، فهذا يعني أنه يهتم بتمثيل الجوانب الكلية والجوهرية في العالم ، وبالتالي فهو يتعارض مع الواقع الجزئي النثري ، والفن حين يضفي على العالم طابعاً مثالياً Idealisation فهذا يعني أنه يخلصه من العرضي والجزئي ، ويحاول أن يصور الكلي ، هذا الكلي هو حالة الوجود الروحي ، وكما سبق أن بينت أن العالم الذي نعيش فيه هو ما يختص الفن بتمثيله على أساس أنه يمثل الإلهي ـ وطبقاً لمفهوم الإلهي لدى هيجل ـ فإن الإلهي بوصفه وحدة كلية مجردة لا يدرسه الفن ، لأنه موضوع الفكر المجرد ، ولذلك ليس أمام الفن لتمثيل الإلهي أو الجوهري أو الكلي

= جونه من قصة حياة أحد الفرسان الألمان الذين سمى المسرحية باسمه ، وكان يلقب باليد الحديدية وهو برليشنجن (1480 ـ 1560) .

(1) Ibid: p. 196.

(2) Ibid: p. 196.

إلا الفردي لأن ما يميز الفردية هو تعينها ، وهي تدين في وجودها ومضمونها الجوهري إلى الإلهي (القوى السرمدية الناظمة للعالم)[3] . وإذا كانت العرضية والاعتباطية هي ما تميز الفردية تتعارض مع الجوهري والكلي اللذين هما السمة المميزة لما هو حقيقي في ذاته ، فإن هيجل حين يبحث عن التعبير الفني للمضمون العيني للمثال فإنه يميز ـ منذ البداية ـ بين الجوهر الكلي ، وبين الأفراد الذين يحققون أشكالاً خصوصية لهذا الجوهر . ولذلك ينشأ استخدام هيجل لمصطلح الوضع Situation نتيجة لهذا التعارض الذي أشرنا إليه ، وهو المحيط أو المجال العام الذي يأخذ منه الفنان ، لكي يظهر اهتمامات الروح ومضمونه ، وهذا الوضع قبل أن يتمثل للفنان في أشكال متعينة تعبر عن الروح يكون حينذاك مجرد فكرة ، لم تجد تمثيلها العيني ، ويطلق هيجل على هذه المرحلة « انعدام الوضع » Absence of Situation ، ويقصد به أن الوضع لم يأخذ شكله المتعين ، لأنه يبقى في عمومية الفكر ، ويظهر هذا في الأعمال الفنية التي نجدها في النحت المصري القديم ، والنحت اليوناني القديم أيضاً ، وكذلك يظهر في الفن التشكيلي المسيحي ، وخاصة في التماثيل واللوحات النصفية ، ويظهر غياب الوضع أو انعدامه في أن الإلهي يصور ـ هنا ـ أما كإله متعين ، أو كشخصية مطلقة في ذاتها ، بمعنى أنه لا يصور التعارض ، وإنما يصور الكلي في جملته وثباته دون أن ينقسم إلى أجزاء متعينة[4] ، أما المرحلة الثانية في الوضع فهي التخلي عن موقف الصمت والسكون لدى الفنان ، بحيث يخرج من جموده الداخلي والخارجي ، ويحاول أن يميز الكلي في وضع متعين ، ولكنه وضع غير متمايز في ذاته ، لأنه غير مشحون بالتناقضات وهذا الوضع قليل الأهمية ، لأن الحدث الجاد في العمل الفني ـ عند هيجل ـ هو الحدث الممتلىء بالتعارضات والتناقضات بحيث توجب إلغاء أو تجاوز هذا الحد أو ذاك من حدي الصراع ، وتظهر المرحلة الثانية في التماثيل اليونانية التي تصور الآلهة في أوضاع بسيطة ليس لها علاقات أو تعارضات مع آخر ، ولهذا تبدو مكتفية بذاتها ، ومثال ذلك من النحت اليوناني الذي يريد أن يصور هدوء الآلهة ، تمثال فينوس ، وقصائد بندار (518 ـ 438 ق . م) ويظهر أيضاً في رواية « آلام فرتر » لجوته التي كتبها للتخلص من قلقه الداخلي[5] . وفي هذه المرحلة لم يقم تعارض بين تصورات الفنان عن العالم وبين الواقع الفعلي ، أما في المرحلة الثالثة ، يصبح الازدواج والتعارض هما اللذان يشكلان ماهية الوضع بالذات . ويعتقد هيجل أن

(3) Ibid: p. 197.

(4) Ibid: p. 200.

(5) Ibid: p. 202

المرحلة الثالثة هي التي تشكل تعين المثال في الفن بشكل صحيح ، ولذا فهو يرى أن الفن المسرحي يتمتع بقدرة كبيرة على تمثيل الجمال في أعمق حالات تطوره وأكملها ، لأنه يستطيع أن يقدم القوى الروحية الكبرى في خلافاتها وتناقضاتها وصراعها ووفاقها ، ولأن الفن المسرحي يقوم ـ في أساسه ـ على الصراع ، وبالتالي لا يستطيع أن يتخذ من الموضوعات الساكنة أو الخالية من مضمون الصراع موضوعاً للتمثيل الفني ، بينما النحت والرسم امكانياتها أقل في تصوير التناقض وصيرورته ، لكن قد يختار ـ الفنان ـ لحظة من لحظات الصراع ويثبتها ، ولذلك يرى هيجل أنه لا بد لكل فن أن يراعي امكانياته الخاصة في اختيار موضوعاته[6] .

والصراع Conflict له أشكال عديدة ، يذكر هيجل منها ثلاثة أشكال رئيسية يختار منها الفنان موضوعاً لتمثيله الفني . وأول هذه الأشكال هو الصراع الذي ينتج عن أوضاع طبيعية ، ويظهر هذا في علاقة الإنسان بالكوارث الطبيعية والمرض ، ويظهر هذا واضحاً في اختيار يوربيدس Euripides لمرض ادمينوس ، والمرض في حد ذاته ليس مصدراً للإلهام في العمل الفني ، ولكن يستخدمه يوربيديس لتصوير الصراع بين الأفراد بسبب المرض ، فالعراف يعلن أن ادميتوس سيموت ما لم ينذر إنسان آخر نفسه بدلاً منه ، وتقبل السسيتا بهذه التضحية ، لتخلص زوجها من الموت ، ولذلك يمكن أن نرى أن هذا الصراع الذي ينشأ نتيجة لكوارث طبيعية يمثل الخلفية (الأرضية) التي يتولد عنها التصادم بين الأفراد ، ويرى هيجل أن الشعر الملحمي أصلح من الشعر المسرحي لتصوير هذا الصراع[7] .

وثاني هذه الأشكال هو الصراع الروحي الذي يرتكز على أساس طبيعي ، ويذكر هيجل ثلاثة أشكال تنتج عن هذا النوع من الصراع الثاني :

أ ـ مثل الصراع بين الورثة في حق وراثة العرش ، فهو صراع روحي بين الأفراد نتج عن أساس طبيعي مثل القرابة ، ويتضح هذا في أوديب حين ترك عرشه شاغراً ، فقامت مواجهة بين أبنيه وهما اتيوكلس وبولينسيس ، ابنا أوديب من أمه جوكاستا ، واقتتلا صراعاً على العرش ، إذ تذرع كل منهما بحقوقه وصاغ مطالب متماثلة . ونلاحظ أن العداء بين الأخوين هو نوع من الصراع اتخذه الفن موضوعاً له على امتداد العصور

(6) Ibid: p. 204.

(7) Ibid: p. 206.

كـافة ، وإن كـان قد بـدأه قـابيـل حـين قتـل أخـاه هـابيـل ، ويـظهـر هـذا الصراع في « الشـاهنامـة » في ملحمة الفـردوس الفـارسيـة ، وفي مسـرحيـة شيلر « خـطبـة مسينـا » (1803) ، وفي « مكبث » لشكسبير[8] .

ب ـ الصراع بـين الأفراد نتيجـة الفروق القـائمـة بـين الـطبقـات الإجتـماعيـة ، فالإنسان منذ أن يولد يجد نفسه مصنفاً ضمن طبقـة اجتماعيـة حاكمـة أو محكومـة ، وكل طبقة لها تنظيم ضروري يظهر في نوع العمل الذي يؤديه الفرد وأفكاره وثقافته الروحية ، ورغم أن الفرد قد لا يكون له يـد في أن يولـد في طبقة المحكـومين ، إلا أن هـذا يفرض عليه حياة معينة ، لا يستطيع تخطيها ، إلا عن طريق التعليم والمهـارة وطريقـة التفكير ، ولكن الحـاجز الـطبيعي يقف حائـلاً بينه وبـين الطبقـة التي يريـد أن يندرج في عـدادها (ويرى هيجل أن الحب الذي ينشأ بين خادم لا يملك من التعليم والمهارة شيئاً وبين أميرة لها ثقافة روحية عميقة هو حب أخـرق ولا معقول ، لأن الفـارق بينهما هنـا ليس فارق أن كلا منهما ولد لطبقة دون الأخرى ، وإنما الفارق بينهـما هو فـارق في الاهتمامـات والتعليم وتصور الحياة وطريقة التفكير والإحساس ، وهذا ليس حباً ولكنه انجذاب حسي)[9] .

جـ ـ الصراع الـذي ينتـج عن أن يـولـد الإنسـان ضـمن فئـة مضـطهـدة من قبـل المجتمـع (مثل الزنوج في المجتمع الأمريكي قديماً مثلاً) فلا يتمتع الفرد بـالحريـة ، أو على العكس أن يولـد الفرد ضمن فئـة تتمتع بـامتيازات كـبيرة نتيجة لقـوانين وضعيـة أو أحكام دينية ، فيشعر أنه حر بينما هـو ـ في الحقيقة ـ غـير ذلك ، لأنـه يستمد حـريته من القوانين الوضعية ، ولذلك فإن هذا الفرد لا يتمتع لدى هيجل بمـا يسمى بالفـرد بالمثـالي الذي يعبر عن الكلي والجوهري . وقد صـور الفن المسرحي بعضاً من هـذه المنازعـات ، لكي يستدر الشفقة والعطف ، ولهذا فإن أرسطو قد حدد للمـأساة (الـتراجيديـا) هدف إيقـاظ الشعور (التـطهير) Catharsis ، وقـد ينتج الصراع أيضـاً نتيجة الاستعـدادات المزاجية والطبيعية لدى الفرد ، مثل غيرة عطيل في مسرحية شكسبير ، ولكن هذه الأهواء لا تولد المصادمات إلا بقدر ما يقع الأفراد تحت سيطرتها ، وبالتالي يجرهم إلى نزاع عميق وبين الآخرين[10] .

وثالث هذه الأشكال الرئيسية من الصراع ، هو الصراع الروحي الذي يـرتكز إلى

---

(8) Ibid: p. 207-208.

(9) Ibid: p. 209.

(10) Ibid: p. 210.

أساس روحي ، مثل : قد يكون هناك صراع بين الإنسان ونفسه حين يحدث بين حالة وعي الإنسان أثناء إنجاز الفعل عن جهة ، وبين حالة وعيه بعد الفعل من جهة ثانية ، حين تتاح له القدرة على أن يدرك على الوجه الصحيح طبيعة ما فعله ، ومثال ذلك أوديب الذي لم يكن يدري أنه يقتل أباه ، ثم بعد أن عرف أن الذي قتله هو والده ، ومعاقبته لنفسه بعد ذلك ، ومثل أجاكسيوس وهو من الأبطال الأغريق في حرب طروادة ، ابن تالامون ، ملك سالامين ، أصابته لوثة جنون ، فقتل قطعان الأغريق من الماشية ، وهو يحسب أنه يصرع أعدائه ، وحين أدرك غلطته نشب بينه وبين نفسه صراع انتحر على أثره ، وهذا يعني أن السمة الرئيسية لهذه المصادمات تكمن في دخول الإنسان في تناقض مع ذاته ، حين لا يبالي بالأخلاقي والحقيقي والمقدسي[11] .

لكن يمكن أن نتساءل ، لماذا يذكر هيجل كل هذه الموضوعات التي ينجم عنها الصراع الذي يؤلف حقيقة العمل الفني ؟ يذكر هيجل كل هذا ، لأنه قد نسمع الشكوى من بعض الفنانين من صعوبة العثور على مادة مناسبة لبناء ظروف وأوضاع ، ولكن ما يذكره هيجل ـ هو في الحقيقة ـ الشروط الخارجية لتفتح الشخصية ، فالفنان ليس مطالباً بابتكار أوضاع جديدة ، وإنما عليه أن يقدم صياغة جديدة خاصة به لهذه الموضوعات ، لأن المضمون الحقيقي للعمل الفني ـ من وجهة نظر هيجل ـ يكمن في معالجة الفنان للموضوع بحيث يظهر المظهر الأخلاقي والروحي للأحداث بارزاً في تمثيل الأهواء العميقة للشخصية الإنسانية التي تعبر عن ذاتها من خلال هذه الأوضاع . وعلى ذلك يمكن القول ، بأن الأوضاع التي كان الفن يصورها ، إذا كانت ثابتة وساكنة وغير متعينة ؛ فإن هذا ما يحدث في المرحلة الأولى ، ثم تتعين هذه الأوضاع في أفعال بسيطة لا تثير الاهتمام وهي المرحلة الثانية ، ثم تصوير الأوضاع بوصفها أفعالاً ، ورد فعل هذه الأفعال المتعارض معها ، وهي المرحلة الثالثة ، حيث يدخل المثال في ملء التعين وملء الحركة[12] .

الفعل Action : نصل بعد ذلك إلى الحدث أو الفعل Action الذي يقدم لنا موضوعات الفن ، وفيه يحدد هيجل نقطة البداية للعمل الفني ، فحين يتناول الفن فرداً معيناً ، فمن أين تكون نقطة البداية ، هل تكون من جملة الظروف والأفعال والمصائر التي تشكل تكوين الفرد ؟ أم من اختيار موقف واحد يعبر عن الماهية الفعلية لهذا الفرد ؟

---

(11) Ibid: p. 211.

(12) Ibid: p. 215-216.

ويرى هيجل أن البداية في الفن ترجع إلى تمثل الفعل (مصدر موضوعات الفن) ، بوصفه حركة شاملة تتألف من فعل ورد فعل وحل للتناقض وقهر للاغتراب ، ويظهر هذا في الشعر الذي يستوعب كل هذا ، بينما الفنون الأخرى تستوعب لحظة واحدة من لحظات الفعل Action ، ولأن الفعل ذو طبيعة روحية ، ولهذا تجد في التعبير الروحي في اللغة أعظم تمثيل ، ويظهر هذا واضحاً في الألياذة ، حين يبدأ هوميروس بالحديث عن غضب آخيل Achileus ، مباشرة ، دون أن يتوقف عند الأحداث السابقة وسيرة حياة البطل ، ويجعلنا نشهد في الحال النزاع ويفلح في إثارة اهتمامنا ، حتى بما لا يقوله ، بما يشكل خلفية لوحته .

ولكن قد يسود الاعتقاد بأن الحدث أو الفعل يتنوع إلى ما لا نهاية ، لكن الأحداث التي هي قد تصلح للتمثيل الفني محدودة ، لأن الفن لا يهتم إلا بالأحداث التي تستوجبها الفكرة . ولذلك يمكن أن نميز في الفعل من حيث هو مصدر موضوعات الفن ثلاث نقاط رئيسية :

أ ـ القوى العامة التي تشكل المضمون والهدف الأساسين اللذين يحفزان على الفعل .

ب ـ تحريك هذه القوى من قبل الفرد الفاعل .

جـ ـ اللقاء بين القوى العامة للفعل والأفراد الفاعلين في الشخصية[13] .

وبالنسبة للقوى العامة The Universal Powers التي ينبغي أن تظهر بمظهر المثال العيني ، فرغم تعارضها فيما بينها ، فلا بد أن تشتمل ـ هي ذاتها ـ على شيء ما جوهري ، ويظهر هذا في موضوعات الفن الكبرى مثل الأسرة والوطن والدولة ، ولذلك لا بد أن تكون هذه القوى جوهرية ، وإيجابية حتى ينبغي أن تشكل المضمون الحقيقي للفعل المثالي . ولكن هذه القوى لا ينبغي أن تمثل في عموميتها ، وإنما يقتضي تمثيلها الكامل أن تأخذ شكل أفراد مستقلين ، لأنها إذا كانت عامة ، فإنها تبقى كأفكار وتصورات مجردة لا تمت بصلة إلى مضمار الفن ، ولذلك فإن القوى العامة تتجسد في الأفراد الفاعلين . وهذه الفكرة وثيقة الصلة بما سبق أن طرحناه من ضرورة تجسد الإلهي وتعينه ، في الأفراد المستقلين المنقسمين ، لأن الإلهي وحدة كلية غير منقسمة ، ولا يتجسد خارجياً تماماً إلا بالنسبة للإنسان ، ولذلك يقيم هيجل وحدة بينهما ، ولذلك

(13) Ibid: pp. 219- 220.

تتداخل لدى هوميروس أفعال الآلهة وأفعال البشر ، ففي الأليـاذة ، حين يشـاء آخيل أن يشهر سيفه على أجاممنـون ، تظهر أثينا خلفه وتمسك به من ضفيرتـه الذهبيـة ، وقد عـبر جوته عن هذا ـ أيضاً ـ في مسرحية « أفيجينيا في توريدا » . حـين تصبح أفيجينيـا آلهة لا تؤمن إلا بالحقيقة التي تحملها في داخلها ، والتي تكمن في النفس البشرية .

ويستخـدم هيجل في التعبـير عن ذلك كلمـة يونـانية هي πάθοσ(*) التي يتميـز بهـا الأفـراد الفاعلون الـذين يعبرون عن القوى العامة ، وهذه الكلمـة التي نقترح تـرجمتهـا بالمعاناة Pathos وهي تشكل ـ لدى هيجل ـ المركز الحقيقي للفن ومضماره الحق ، وعن طريقها يؤثر العمل الفني في المتلقى ، لأنه يحرك فيه وتراً يحمله كـل إنسان في صـدره . وحتى الفنان حين يستخدم المنظر الطبيعي ، فإنه يستخدمـه بطريقـة رمزيـة ، لأنها تطلق المعاناة وهي الموضوع الحقيقي للتمثيل الفني ، ويميز هيجل بين البـاثوس أو Passion[14] موضوع الفن ، وبين التقوى موضوع الدين ، ولذلك قد يرى البعض إمكانيـة استخدام الفن لإثـارة الشعور الـديني ، ولكن عـلى الفن حـين يـطرق مضـمار الدين أن يتحـاشى ويتجنب مـا لا يدخـل في نطاقـه ، حتى لا يقـوم الفنـان بـإخضـاع المعتقـدات الـدينيـة للتأويل . لأن الإلهي الذي ينطوي عليه الدين هو القوى الأخلاقية الخاصة ، بينما الإلهي الذي ينطوي عليه الفن هو القوى العملية التي تتجسـد في الأفراد الفـاعلين ، والباثـوس تمثل وتظهر للخارج عن طريق النفس الغنية التي تضـع في حماستهـا كل غنى داخليتهـا . وطبقاً لمعيار الباثوس هذا ، فإن هيجـل يرى أن جـوته أقـل معانـاة من شيلر ، لأن شيلر يعبر عن معاناته بإسهاب كبير وباندفاع أكثر . وإذا أردنا أن نبين الطابـع العيني للباثـوس

(*) سبق لأرسطو أن استخدم هذه الكلمة في كتابه فن الشعر ، حين بين أن أجزاء الحبكـة ثلاثـة هي : « التحول والتعرف والباثوس » ص 123 من ترجمة د. إبراهيم حمادة لفن الشعـر ، وقد ترجمها د. إبراهيم حمادة بالمعـاناة المستشفقة ، ويعلل ذلك بقوله ، كان يمكن الاكتفاء بكلمة « المعانـاة » في مقابـل كلمة « Pathos » ، إلا أنني آثـرت إضافـة صفـة « المستشفق » ، أي التي تثـير الاشفـاق تمييـزاً عن المعـانـاة التي يمكن أن يكـابـدهـا من يستحقهـا . أما د. شكـري عياد في تـرجمته لفن الشعـر لأرسطو ، فهـو يترجم هـذا المصطلح بكلمـة التأثـير فيقول : « أما التـأثير Pathos فهـو فعل يتضمن المـوت والعذاب ، كـأفعال المـوت على المسرح . . » انظر د. شكري عياد : ترجمة فن الشعر لأرسطو ص 74 .

(14) يرفض هيجل ترجمة كلمة Pathos بالهوى أو العاطفة المشبوهـة Passion لأنها قد تعني الضعف والتخـاذل ، بينما يقصد هيجـل من هذه الكلمـة معنى عامـاً وهو أقـرب للمعانـاة ، لأنها كما يقـول : « قوة من النفس ، ومشروعة في ذاتها ، ومضمونها الأساسي هو العقلانية والارادة الحرة » . ولذلك يعرفها ميور Mure في كتابه (The Philosophy of Hegel, London, p. 192).
بأنها العاطفة المشبوبة التي تتجه نحو هدف اخلاقي يملؤها .

فلا بد أن ندرس الشخصية[15] .

فالشخصية هي المركب الذي يجمع بين القوى العامة للفعل الجوهرية ، وبين الأفراد الفاعلين ، وتعني الشخصية ـ هنا ـ تلك الكلية التي تظهر في الإنسان الذي يعبر في روحانيته العينية عن الباثوس[16] ولذلك تغدو الشخصية هي المركز الحقيقي للتمثيل الفني المثالي ، لأنه يجتمع فيه كافة المظاهر التي سبق أن شرحناها ، وهي تعبر عن الفكرة من حيث هي مثال ، وتتبدى الشخصية في ثلاثة وجوه :

أولها : الشخصية التي تتبدى كفردية شاملة ، بمعنى أن الشخصية رغم أنها ذات وحدة كلية تجتمع فيها خصائص وسمات شتى ، إلا أنها مطالبة بتأكيد ذاتها وسط هذا الغنى من خلال التعين والتحديد ، وإذا لم تتعين الشخصية الكلية في سمات وخصائص معينة ، فإنها تبقى كما هي ذاتاً منغلقة على نفسها ، ويتضح هذا في تقديم هوميروس لبطله آخيل ، فليس هو بطلاً قوياً فحسب ، بحيث تبرز القوة سماته الكلية فقط ، وإنما قوته لا تنفي وجود سجايا أخرى وسمات إنسانية أصيلة إلى جانب قوته ، وهوميروس يكشف ـ للمتلقي ـ عن سمات أخيل وصفاته عن طريق وضعه في أوضاع ومواقف بالغة التنوع مثل وضعه في صراعه مع أجاممنون[17]. ولذلك يحرص هوميروس على أن يقدم أبطالاً لا يعبرون عن سمة منفردة من سمات الشخصية الإنسانية ، وإنما تجتمع ـ في ابطالة ـ صفات وسجايا عديدة ، ولكن هذا الغنى في صفات وأشكال الشخصية ، لا بد أن يظهر بمظهر ما بحيث يشكل كلاً واحداً غير قابل للإنقسام ، أي يظهر في فرد واحد . ويرى هيجل أن الشعر الملحمي هو المهيأ أكثر من غيره من أنواع الشعر مثل الشعر المسرحي والغنائي لتمثيل هذه الشخصيات الكاملة[18] .

وثانيها : رغم هذا الثراء في الشخصية الإنسانية ، فإن الفنان يركز على سجية واحدة ، تكون بمثابة سمة رئيسية تدفع الفرد إلى الفعل ، ففي النحت تبرز للعيان التعدد الباطني لأشكال الشخصية وسماتها ، ورغم هذا يختار الفنان واحداً من الأشكال المتعددة ليبرزها ، كما هي شخصية « روميو » في مسرحية « روميو وجولييت » لشكسبير ، حيث نجد أن الحب هو العاطفة الحماسية الرئيسية التي تدفع روميو إلى الفعل ، رغم وجود

(15) Hegel: op. cit., p. 232-233.

(16) Ibid: p. 236.

(17) Ibid: p. 237.

(18) Ibid: p. 238.

أبعاد أخرى لشخصيته تظهر في علاقته بأهله ، واصدقائه ، وتظهر أبعاداً مختلفة له ـ أيضاً ـ حين يتعامل مع الراهب ، ورغم المواقف المختلفة التي يواجهها كل من روميو وجولييت ، إلا أنهما يحافظان على عاطفة الحب الواسعة والعميقة ، ولذلك يحق لجولييت أن تقول لروميو : كلما أعطيت ملكت أكثر . ولذلك لا بد للمعاناة أن تعبر عن الحالة الداخلية للنفس الممتلئة بالقدرة على مواجهة جميع الأوضاع والظروف . ويظهر غنى النفس الداخلي في الشعر الغنائي[19] .

وعبقرية الفنان تظهر حين يركز على جانب معين من شخصية الإنسان ، يشتق منه جميع الجوانب الأخرى للإنسان كلها . وهنا قد تبدو العبقرية متناقضة مع ملكة الفهم ، التي ترى في هذا الجانب الواحد رؤية أحادية ، ولكن هذا التناقض يرجع إلى منطق الشخصية ذاتها ، ذلك لأن مصير الإنسان يكمن ليس في جملة التناقض المتعدد فحسب ، بل في تحمله هذا التناقض ـ الخير والشر في شخصية الإنسان ـ مع بقائه معادلاً لذاته ومخلصاً لها على الدوام . وحين لا يخلق الفن إنساناً وكياناً من هذا النوع ، فإن شتى العناصر التي يتألف منها الإنسان تنفصل ويبقى الإنسان في وضع يتميز بغياب الأفكار والمشاعر[20] . ولذلك فإن ما يميز الفردية في الفن أنها لا متناهية ، وإلهية ، لأنه يقدم لنا الفردية في وحدة مع ذاتها ، رغم تناقضها ، ولذلك تنبع الشخصية من تداخل العام مع خصوصية الفرد ، ولهذا فإن الفن الحديث ـ من وجهة نظر هيجل ـ جدير بالنقد والتحليل ـ لأنه يحرص على تقديم الشخصية من خلال هذا التداخل ، لتصوير وحدتها الذاتية التي لا تقبل الانقسام أو الانحلال[21] وهذه الوحدة بين العام والخاص تعرف بنظرية النمط Type في علم الجمال والمعاصر .

وثالثها : تبدو الشخصية أحياناً في كتابات وأعمال بعض الكتاب ، وكأنها شخصية غامضة تسيطر عليها الأشباح والشياطين ، ويزعم البعض أن غموض الشخصية يرجع إلى غموض حقيقة يتعذر فك لغزها ، ولا يمكن إدراكها ، ويرد هيجل على هذا التصور للشخصية ، بأن هذه الشخصيات الغامضة هي التي ينبغي أن تطرد من مملكة الفن ، إذ لا شيء في هذه المملكة غامض ، بل كل شيء فيها واضح وشفاف والأعمال الفنية التي تصور الشخصية غامضة تجر الفن بشكل عام ، والشعر بشكل خاص إلى مناطق ضبابية

---

(19) Ibid: p. 239.

(20) Ibid: pp. 239-240

(21) Ibid: p. 242.

وباطلة وخاوية . ولهذا فإن الشخصية المثالية عند هيجل هي التي تركز حماسها على اهتمامات واقعية تحافظ فيها هذه الشخصية على ذاتها . فهاملت ـ مثلاً ـ رغم أنه شخصية مترددة ، نجد أن شكسبير قد حافظ على وحدته ، لأن تردده كان يتمحور حول الكيفية التي يستطيع بها أن يفعل ما ينوي القيام به .

وليست شخصيات شكسبير غامضة ، لأنه حافظ على وحدتها ، حتى من منظور عظمتها الشخصية الصرف ، وصلابة إرادتها في الشر[22] .

التعين الخارجي للمثال : بينت فيما سبق أن المثال يجب أن تدب فيه حركة تؤدي إلى قيام تعارض فيه ، ومن خلال حدي هذا التعارض ينشأ الفعل . ويمكن هنا أن نتساءل : كيف يمكن أن يصبح العالم الخارجي موضوعاً للتمثيل الفني ؟ وإذا كنت قد أوضحت ـ فيما سبق ـ أن الفردية الإنسانية (الشخصية) هي التي تمثل المثال أو الفكرة ، فإن الإنسان ـ أيضاً ـ يحيا حياة عينية خارجية ، بمعنى أن العالم الخارجي هو المحيط الذي يتحرك فيه الإنسان ، رغم أن الإنسان يتميز ويختلف عن العالم الخارجي ، لكي يكون على اتصال بذاته ، دون أن يفقد اتصاله بالعالم الخارجي[23] .

والحقيقة أن علاقة الإنسان بالعالم الخارجي معقدة ومتشابكة ، فالإنسان يعيش في ظروف طبيعية مثل المكان والمناخ ، وهو يستخدم الطبيعة لإشباع حاجاته مثل المأكل والملبس والمسكن وغيرها ، ثم أن الإنسان يستخدم العالم الخارجي بطريقة خاصة تظهر في اختراع الأدوات والمساكن والعربات ، وتطور طريقة الطهي والأكل ، هذا بالإضافة إلى أن الإنسان يعيش في علاقات روحية ، لها وجود خارجي يتمثل في أشكال الأسرة والحياة السياسية والإجتماعية[24] . ولا يعني التعبير عن الجوهري والروحي في الإنسان ، أن نختزل كل هذا الواقع العيني ، ونصوّر الإنسان وهو مستغرق بصورة دائمة في تأمل السماء ، فليس هذا هو المقصود ، بالمثال في الفن عند هيجل ، لأن هذا يعني اللاتعين ، بينما يعني هيجل ـ هنا ـ أن الإنسان ـ ذلك المركز الحقيقي للمثال عند هيجل ـ يحيا ويتحرك في مكان ، وينتمي إلى عصر معين ، أي أنه يمثل الحاضر واللاتناهي الفرديين، وهنا ينشأ التعارض الذي يريد الفن أن يصوره بين الحياة الإنسانية والمحيط الخارجي ، أي أن الفن يصور النشاط الإنساني الذي ينتج عن احتكاكه بالمحيط الخارجي .

---

(22) Ibid: p. 243.

(23) Ibid: p. 244.

(24) Ibid: p. 245.

أي أن الاتصال الذي يحدث بين الإنسان ككلية ذاتية متميزة ، وبين العالم الخارجي هو الذي ينشيء الواقع العيني ، الذي يشكل مضمون الفن(*) .

ويمكن أن نتساءل هنا : ما هو الشكل الذي يستطيع الفن أن يقدم من خلاله تمثيلاً مثالياً عن الخارج في قلب الكلية الإنسانية ؟

ولكي يجيب هيجل على هذا التساؤل فإنه يناقش ثلاث قضايا رئيسية :

أ ـ الأشياء الخارجية الخالصة التجريد بما هي كذلك As Such ـ مثل المكان والزمان واللون ـ التي تتطلب تمثيلاً فنياً .

ب ـ الواقع الخارجي الماثل في واقعه العيني ، الذي يتطلب أن يتحقق في العمل الفني توافقاً بين هذا الواقع وبين ذاتية الإنسان المتصلة بمحيطها الخارجي .

جـ ـ أن العمل الفني يخلق من أجل المتعة الحدسية لدى الجمهور[25] .

(أ) وبالنسبة للقضية الأولى، أي الشكل الفني الخارجي المجرد، نجد أن العمل الفني يضفي على مضمون المثال الشكل العيني للواقع ، لأنه يمثله في شكل الوجود الخارجي ويثبته من خلال المادة المحسوسة ، لكي يخلق عالماً مرئياً للعين ، ومسموعاً للأذن وهو عالم الفن .

والفن حين يستخدم الطبيعة الخارجية ، فإنه يظهر نفس التعينات التي تظهر في الجمال الطبيعي ـ التي سبقت الإشارة إليها عند معرض حديثنا عن الجمال الطبيعي ـ مثل التناظم والتماثل ، ولكن الفن يستخدم هذه السمات ـ التناظم والتماثل ـ بأشكال مختلفة عن الموجودة بها في الجمال الطبيعي ، بحيث تفصح عن الجوانب الروحية والوحدة العميقة في العمل الفني . بمعنى أن التناظم والتماثل كما هما في الجمال الطبيعي يعجزان عن استيعاب طبيعة العمل الفني حتى خارجياً ، لأن لهما طابعاً مجرداً ، لا يفصح عن الجوانب العميقة . فمثلاً قطعة البلور النقية لها أوجه متناظمة ، أي وحدة تتكرر ، وأوجه متماثلة أي متناظرة أي وحدتين أن هناك تنوب كل منهما الأخرى في التكرار ، لا

(*) استفادت الاتجاهات الواقعية في الفن من رؤى هيجل هذه في تفسير العمل الفني ، كانعكاس عن العالم الخارجي ، وقد عبر لوكاتش عن مقولة الانعكاس Reflection في كتابه الكاتب والناقد Writer and Critic والحقيقة أن الانعكاس كمقولة يرجع إلى أفلاطون وأرسطو أيضاً . انظر حول الاتجاهات الواقعية في الفن :

J.P. Sterm: On Realism. R. & K.P., London, 1973.

(25) Hegel: Aesthetics, p. 246.

تعبر عن الداخل العميق ، بينما يمكن استخدام التناظم والتماثل في بعض الفنون مثل الموسيقى ـ مثلاً ـ حيث يحدث تكرار متتابع لبعض الألحان بأشكال مختلفة ، وكما نجد ـ أيضاً ـ في فن العمارة ، الذي يتخذ من التناظم والتماثل التعين الأساسي له ، ويرجع هذا إلى أن طبيعة فن العمارة ـ نفسه ـ تهدف إلى اعطاء شكل فني لمحيط الروح الخارجي اللاعضوي ، ولذلك فإن الأساس الذي يقوم عليه العمل الفني المعماري هو استخدام خطوط مستقيمة وزوايا قائمة وخطوط دائرية ، ويظهر هذا في تساوي الأعمدة والنوافذ[26] ولذلك يمكن القول أن قوانين التناظم والتماثل تلائم الشكل الخارجي ، على أساس أن تطبيقها يتيح لملكة الفهم أن تعانق وتستوعب المجموع بيسر وسرعة ، وهذا لا يعني أن فن العمارة هو أقرب للجمال الطبيعي منه للجمال الفني ، لأنه يرتكز إلى أسس مثل التناظم والتماثل ، لأن هناك علاقات رمزية تقوم بين الأشكال المعمارية وبين المضمون الروحي ، بحيث تبدو كأنها ـ أي الأشكال المعمارية ـ مقره الخارجي .

ويخضع ـ أيضاً ـ فن تنسيق الحدائق والبساتين لقوانين التناظم والتماثل ، ويخضع أيضاً لقوانين أخرى مثل التنوع واللاتناظم التي يضفيها الإنسان بروحه على تنسيق الحدائق والبساتين . وهذا يعني أن التناظم والتماثل ليسا وقفاً على الجمال الطبيعي ، وإنما نجدهما أيضاً في فن الرسم والهندسة المعمارية والموسيقى ، ولكنهما يختلفان في الشكل والمضمون عن الشكل الذي يوجدان به في الطبيعة . ففي الشعر والموسيقى ، فإن انتظام الوزن يعطي اللاتعين شكلاً ، ويسيطر الموسيقي والشاعر على أي شطط في العمل الفني عن طريق تعيين ما يتكرر على فترات منتظمة ، ويظهر هذا في الموسيقى حين يتكرر الصوت على مسافات منتظمة أو متماثلة[27] . أي أنه في العمل الفني نجد أن التناظم يمد سلطانه إلى حد التغلغل في المضمون الحي للتمثيل ، فالمطلوب من أي عمل فني ملحمي أو درامي ـ يتألف من تقسيمات وتفريعات محددة ـ إعطاء كل قسم مساحة شبه متساوية ، كذلك الحال في اللوحات الفنية ، لا بد أن يحافظ الفنان على نسب معينة في اللوحة ، وذلك حتى يأخذ المضمون الأساسي حجمه الرئيسي في العمل الفني . والفرق بين استخدام التناظم والتماثل بين الطبيعة والعمل الفني ، إنهما ينطبقان ـ في الطبيعة ـ على الحجم والكم ، بينما ـ في العمل الفني ـ يرفض الفنان سيطرة الشروط الكمية ، ولذلك كلما نبذ الفنان الخارج ، فإنه ينبذ أيضاً ـ في طريقة تعبيره ـ إعتماده على التناظم

(26) Ibid: p. 248.

(27) Ibid: p. 250.

بشكل رئيسي ، وحينذاك يركز الفنان على التساوي والائتلاف The Harmony والمقصود به التركيز على الفوارق النوعية ، بهدف التوفيق بينها ، بدلاً من أن تبقى في حالة تعارض أبدي ، ويظهر هذا في الموسيقى والفن التشكيلي ، حين يسعى الفنان إلى التوفيق بين الألحان الموسيقية والألوان التي قد تبدو متنافرة فيما بينها[28] . ولذلك لا بد أن يتجاوز الفن الطبيعة الخارجية كما هي ، لكي يعبر عن التوافق بين المثال العيني وواقعه الخارجي ، لأنه ليس هناك إنفصال بين الكلية الذاتية المحايثة للإنسان ، وحالاته وأعماقه وبين الوجود الخارجي الموضوعي .

(ب) ويمكن للفن أن يعبر عن التوافق بين الإنسان ومحيطه الخارجي من خلال ثلاثة أشكال ، سأذكرها بالترتيب : أولها : أما أن يعبر الفن عن وحدة الذاتية الباطنية والموضوعية الخارجية على أنه توافق في ذاته ، بحيث يصور الرابطة الحميمة التي تربط الإنسان بمحيطه الخارجي ، والمثال على ذلك نجده في أبطال الملاحم ، الذين يقدمون من خلال تساو خفي وائتلاف يجعلان من الذاتية والمحيط الخارجي كلاً واحداً لا ينفصل ، وكذلك العربي لا سبيل إلى فهمه إلا إذا وضعناه في وسطه الخارجي ، أي بين نجومه وصحاريه القاحلة ، وخيامه وخيوله[29] ، فهو لا يشعر أنه في بيته إلا في ذلك المناخ في تلك المنطقة من العالم(*) . وثانيها : أما أن ينظر للمحيط الخارجي على أنه نتيجة لنشاط الإنسان ، أي أنه منبثق عن جهد الإنسان ، نتيجة لاستخدام الطبيعة من قبل الإنسان بحيث يشبع بها حاجاته ، ولا يجعل نفسه تابعاً لها ، وإنما يقدم الفن هنا تساوياً بين الطبيعة ومهارة الإنسان الروحية ، وقد حاول الفن أن يعبر عن هذا في « العصر الذهبي » ، حيث كانت توفر الطبيعة للإنسان جميع الحاجات التي يمكن أن يحتاجها ، دون أن تكون لديه أهواء أو نوازع قد تبدو لنا أنها تتعارض مع النبل الإنساني ، ولكن الإنسان الكامل ، لا بد أن تكون لديه نوازع واستعدادات من منزله أسمى بحيث لا يستطيع أن يكتفي بالحاجات التي توفرها الطبيعة له ، وقد أدى ـ عدم اكتفاء الإنسان بما تمنحه إياه الطبيعة ـ إلى ظهور الحضارة الصناعية التي تتداخل فيها الاهتمامات تداخلاً معقداً ، ويتجرد كل فرد من استقلاله ، ويزج به في علاقات تبعية

---

(28) Ibid: pp. 250- 251.

(29) Ibid: p. 255.

(*) هذه هي الصورة التي كانت شائعة عن العربي ابان عصر هيجل ، والشعر العربي القديم يقدم أصدق تعبير عن الرابطة الحميمة بين الإنسان العربي وبيئته ومحيطه الخارجي ، وربما يصدق وصف هيجل على العرب في الحجاز قديماً ولكن في العراق والكوفة فإن الوضع مختلف .

حيال الآخرين ، ويرى هيجل أن هناك صورة ثالثة بين العصر الذهبي الذي تمنح الطبيعة للإنسان احتياجاته ، وبين الحضارة الصناعية وهي تنظيمات المجتمع البورجوازي المعقدة ، وهي صورة « العصر البطولي » ، وهو أنسب العصور للتعبير الفني المثالي عن الطبيعة بوصفها نتاجاً لنشاط الإنسان[30] ، لأن العصر البطولي لا يعرف افتقار العصر الذهبي إلى الاهتمامات الروحية بل يسمو فوق ذلك إلى اهتمامات وغايات أعمق ، وتكون حاجات الأفراد ـ في هذا العصر ـ من صنع الإنسان ، فالأبطال يصنعون كل شيء يحتاجون إليه ، حتى الأدوات التي يستخدمونها مثل المحراث وأسلحة الدفاع . وهذا يعني أن الإنسان يشعر في العصر البطولي بأن كل ما يستخدمه وكل ما يحيط به يأتي من نفسه ، وأن جميع الأشياء الخارجية له ومنه ، ولا تأتيه من مصدر غريب . والإنسان حين يعمل في تجهيز المواد والأدوات فإنه يشعر بالرضا رغم المجهود الذي يبذله . وثالثها : أن هذا العالم المنبثق عن الروح الإنساني هو كلية موضوعية ، يجب على الأفراد الذين يتحركون في هذا العالم أن يبقوا على توافق دائم معه ، ويقصد هيجل بالمحيط الروحي للعالم ، الدين والقانون والعرف ونظم الأسرة والدولة أي المؤسسات الإجتماعية والسياسية . بمعنى أن العالم الخارجي الذي يظهر كنتاج لنشاط الإنسان لا يلبي الحاجات المادية للإنسان فحسب ، وإنما يلبي اهتمامات الروح أيضاً ، أي أن اهتمامات الروح تتجسد في الواقع الخارجي من خلال الأخلاق والعادات والأعراف[31] .

(جـ) الجانب الخارجي من العمل الفني المثالي في علاقته بالجمهور: عن العمل الفني ـ من وجهة نظر هيجل ـ لا يوجد من أجل ذاته ، وإنما يوجد من أجل جمهور يتأمله ويستمتع به ، فالممثلون حين يمثلون مسرحية ما ، فإنهم لا يتكلمون فيما بينهم ، وإنما يتكلمون من أجل الجمهور ، ولذلك يقيم العمل الفني ـ أياً كان نوعه ـ حواراً مع من يتلقاه[32] . وإذا كان هيجل يطالب بالتوافق بين شخصيات العمل الفني ، وبين محيطها الخارجي ، فإنه يطالب ـ أيضاً ـ بالتوافق ذاته بين العمل الفني وبين الجمهور ، لأن الفنان ـ قبل كل شيء ـ هو واحد من هذا الجمهور ، وهو ينتمي لعصر معين ، وحضارة معينة لها أخلاقها وعاداتها ودينها ، والفنان يعبر عن عصره في عمله الفني ، حتى حين يختار موضوعات تاريخية ، ماضية ، لأنه يلجأ إلى هذا ـ من وجهة نظر هيجل ـ لكي يتحرر من التأثير المباشر للحاضر ، ولكي يضفي على الموضوع الذي يتناوله طابعاً من

(30) Ibid: pp. 256- 257.

(31) Ibid: p. 263.

(32) Ibid: p. 264.

العمومية لا يستغني الفن عنه[33] . ويتساءل هيجل : هل المطلوب من الفنان أن ينسى عصره تماماً ، لكي يركز انتباهه على الماضي وحياته الواقعية ، بحيث يشكل عمله صورة أمينة عن الماضي ؟ أم أن المطلوب منه أن يهتم بحاضر أمته ، وأن يصوغ عمله وفق خصائص عصره وقضايا أمته ؟ بمعنى هل ينبغي أن يصور الفنان العمل الفني طبقاً للعصر الذي ينتمي إليه موضوع العمل الفني ؟ أم طبقاً لخصائص العصر الذي ينتمي إليه الفنان ؟ يرى هيجل أن كلا الموقفين السابقين خاطىء ، ويرى أن الإجابة عن التساؤل السابق مرتبطة بثلاث قضايا أو تساؤلات إذا تم الإجابة عنها ، يمكن تحديد التمثيل الحقيقي للعمل الفني في علاقته بالجمهور وهي :

- كيف يمكن للفنان أن يستخدم شروط عصره الخاص في تمثيله لموضوعات مقتبسة من الماضي ؟

- ما هو المقصود بالأمانة الموضوعية البحتة في تمثيل الماضي في العمل الفني ؟

- ماذا تعني الموضوعية الحقيقية في تمثيل الفنان لموضوعات مقتبسة من أزمنة وشعوب أخرى ؟ مثل استخدام الأوروبي لحضارة الشرق القديم .

وبالنسبة للتساؤل الأول ، يرى هيجل أن تناول الفنان الذاتي لأي موضوع من موضوعات العمل الفني ، يرتبط (من ناحية) بمدى ثقافة الفنان بعصور الماضي ، لأن وعيه بادراك التناقض بين الموضوع الذي يتناوله ، وبين الكيفية التي يعالجه بها ، هو الذي يساعده في عدم المغالاة الذاتية في تناول موضوعات الفن . لأن تناول الفنان لبعض الحضارات الأخرى ، وهو يرى أن الحضارة التي ينتمي إليها هي الحضارة الوحيدة التي تحمل القيم والأفكار المقبولة ، يؤدي إلى ظهور نزعة عنصرية - لدى الفنان - تؤدي - فيما بعد - إلى رفض استخدام أي عصر أو حضارة لا تنتمي إلى حضارته بصلة ما[34] . ويرد هيجل على وجهة نظر أخرى ، ترى أنه يجب صرف النظر عن كل ما يمكن أن يكون فنياً

---

(33) Ibid: p. 265.

(34) رغم وعي هيجل بهذه القضية ، إلا أننا نجده يقع في الخطأ الذي يحذر الفنان من الوقوع فيه ، وهو المغالاة الذاتية في تقدير الحضارة والعصر الذي ينتمي إليه الفنان ، فنجد هيجل في تحليله للفن المصري القديم ، وشعوب الشرق بشكل عام يفصح عن رأيه صراحة ، وهو أن الغرب أرقى من الشرق ، ومهما تكن الحجج التي يسوقها هيجل للتدليل على رأيه هذا ، إلا أنه يبين لنا انحيازه للغرب وللثقافة التي ينتمي إليها ، والحقيقة أن هذا التناقض الذي وقع فيه هيجل هو خطأ شائع بين الفلاسفة ، فمثلاً ابن خلدون لم يطبق القواعد المنهجية التي نادى بها في دراسة التاريخ في كتابه المبتدأ والخبر .

في الماضي ، والاستعاضة عنه بتقديم مشاهد الحياة والأحداث اليومية للجمهور ، على نحو ما تجري في الحياة الواقعية ، ويستند هذا الرأي إلى أن تصوير الحياة اليومية للناس في الفن ، يجعلها في متناولهم جميعاً ، وبالتالي لا تتطلب أي مجهود للفهم ، ويرى هيجل أن وجهة النظر السابقة خاطئة ، لأنها توقظ المشاعر الذاتية لدى الجمهور ، وهي لا تحقق أي مطالب فنية أخرى غير ذلك ، وهي بذلك تخالف أبسط وظيفة في تلقي الأعمال الفنية ، وهي أن الفن يحررنا من الذاتية ، لأنه حين يستغرقنا عمل فني جميل ما ، فإنه ينسينا أنفسنا لنتحد بالكل[35] .

أما بالنسبة للتساؤل الثاني : فإن هيجل يرى أن الفنان حين يسعى إلى تصوير شخصيات الماضي وأحداثه ـ قدر الامكان ـ ضمن وسطها الحقيقي ، فإنه يأخذ ـ أي الفنان ـ بعين الاعتبار جميع خصوصيات الأخلاق ، وكل المناخ الخارجي بوجه عام ، ولذلك فإن معيار الأمانة الموضوعية في تمثيل الماضي في الفن يركز على النواحي الشكلية ، لأن الأمانة في الفن تختلف عن مفهوم الأمانة بالمعنى العلمي ، والأمانة الموضوعية في تمثيل الماضي ، تعني ـ عند هيجل ـ التزام الفنان بقضايا عصره ، ولا تعني الأمانة في الفن ـ كالأمانة في العلم ـ الالتزام الدقيق بكل حرفية الأحداث التاريخية[36] .

ولذا فإن الإجابة عن التساؤل الثالث وهو عن معنى الموضوعية الحقيقية في الفن ، تتطلب تقديم الشروط المختلفة التي يطلب هيجل توافرها لدى الفنان ، لكي يكون موضوعياً وهو يقوم بتمثيل عمله الفني ، فلا بد أن يعي الفنان أن عصره السياسي والإجتماعي هو نتاج العصور القديمة وما قدمته من أساطير وديانات وآداب وتقاليد قديمة ، ولذلك نجد أن رموز العالم اليوناني واهتماماته أصبحت ـ هي أيضاً ـ رموزاً للإنسان الأوروبي في تمثيله الفني[37] ، وهذا يعني أن الحاضر ليس منفصلاً عن الماضي ، ولذلك يطالب هيجل بوجود رابطة عميقة بين الماضي وبين نمط الحياة في الحاضر .

---

(35) Ibid: p. 268.

(36) بنى جورج لوكاتش كتابه « الرواية التاريخية The Historical Novel » على هذا الأساس الذي يقدمه هيجل .

(37) يتساءل هيجل لماذا لا تحظى الميثولوجيا المصرية أو الهندية بنفس الاهتمام الذي تحظى به الميثولوجيا اليونانية ، وهو يجيب على هذا ، من موقع المثقف الأوروبي ، فيرى أن الأساطير والآلهة في الميثولوجيا الشرقية القديمة ، لم تعد تمثل تجسيداً للحقيقة ، وبالتالي لم يعد الإنسان المعاصر مؤمناً بها ، ولهذا فهي غريبة عن وجدانه .

See Hegel: op. cit., pp. 269- 270.

وإذا كان هيجل ـ وهو يدرس موضوع علاقة الفن بالجمهور ـ يدرس علاقة التمثيل الفني بالنواحي التاريخية ، فإنه يقصد من ذلك ، أن الموضوعات التاريخية الصرف عن الماضي ، أو عن الشعوب الأخرى ، قد لا تكون المعلومات عنها متاحة لكل المتلقين ، والإنسان حين يتلقى العمل الفني ، فإن هذا لا يتطلب منه دراسة طويلة ومعرفة عميقة بموضوع العمل الفني الذي يتلقاه ، وإنما يحاول فهمه بناء على معطيات العمل الفني نفسه ، ولذلك فإن هيجل يحاول أن يبين شروط الكتابة التاريخية ـ لأنها قد تكون عائقاً أمام المتلقين ـ بحيث لا تفسد متعة التلقي والاستمتاع بالعمل الفني ، لأن العمل الفني موجه في الأساس لمجمل الأمة ، وليس موجهاً إلى قلة من الأشخاص المؤهلين تأهيلاً ثقافياً عالياً ، ولذلك يركز هيجل على تأكيد أنه يجب على العمل الفني أن يكون مفهوماً ، ولا بد أن يراعي الفنان العصر والشعب الذي ينتمي إليه ، بحيث يشعر المتلقي بأنه في بيته ، وهو يتلقى أي عمل فني ، ولا يشعر بأنه أمام عالم غريب وغير مفهوم[38] . ولذلك قد يستلهم الكاتب بعض الموضوعات من تاريخ أمته مثلما فعل شكسبير في كثير من مسرحياته . ولكن لا يمكن أن نحدّ الفن بموضوعات ذات طابع قومي فقط ، بل يمكن للفنان أن يقتبس موضوعاته من كل الأمم والعصور ، ولكن على الفنان أن يبين من خلال عمله الفني ، أن الجانب التاريخي مجرد عنصر ثانوي ، يستخدمه الفنان لإبراز بعض قضايا عصره ، ولكي يضفي عليها طابعاً إنسانياً عاماً ، وهذا ما فعله جوته حين كتب « الديوان الشرقي للمؤلف الغربي » حيث نجح في إدخال الشرق إلى الشعر الحديث ، وكيّفه مع نظرته للشرق ، ولهذا فإن من يطالع الديوان ، لا ينسى أنه رجل غربي وألماني ـ أي جوته ـ يستخدم الطابع الشرقي في صياغة الأوضاع والظروف بحيث لا تصدم وجدان الرجل الغربي[39] . وهذا يعني أنه ليس هناك ما يمنع من أن يقتبس الفنان موضوعاته من حضارات أخرى ، ومن عصور زائلة ، ومن أن يحترم بصفة عامة الطابع التاريخي للميثولوجيا والتقاليد ، ولكن بشرط ألا يستخدم هذه

---

(38) نوقشت لدينا ـ في ساحة الثقافة العربية ـ قضية العمل الفني وعلاقته بالجمهور ، وإن كانت نقطة البداية لطرح الموضوع مختلفة ، فهيجل يطرح القضية وهو بصدد تناول الفن للموضوعات التاريخية التي قد لا يفهمها الجمهور بسهولة ، بينما طرحت القضية لدينا ، حين ظهرت بعض الأعمال الفنية في الشعر والقصة في الثقافة العربية غير مفهومة وغامضة ، وقد علل البعض ذلك ، بأنه الغموض وعدم الفهم ينتج من كون هذه الأعمال الفنية مستقبلية وثورية . . انظر بحث علي أحمد سعيد « أدونيس » حول هذا الموضوع تحت عنوان « خواطر حول مشكلات التعبير والاتصال الشعريين في المجتمع العربي » وهو بحث يبين الجذور التاريخية والاجتماعية والفكرية للمشكلة .

(39) Ibid: p. 275.

التفاصيل إلا كإطار للوحاته ، وأن يكفي مضمونها الباطن مع ضمير عصره ، على نحو ما فعل جوته ـ على سبيل المثال ـ حين أبدع أعماله[40] . ويرى هيجل أن الشروط التي يتم فيها التحويل ـ من التاريخ إلى الفن ـ تختلف من فن إلى آخر ، فالشعر الغنائي أقل أنواع الشعر حاجة إلى اللجوء إلى الوصف التاريخي الخارجي ، بينما الشعر الملحمي هو الشعر الذي يحتاج إلى قدر أكبر من التفاصيل ، لأنها تشكل الكساء التاريخي الخارجي ، ولذلك يقبلها الجمهور عن طيب خاطر . ويرد هيجل على النقاد الذين ينددون بفساد ذوق الجمهور الذي لا يتجاوب مع مسرحية ما تركز ـ بشكل جوهري ـ على التفاصيل التاريخية ، بأن العمل الفني ليس موجوداً من أجل النقاد فحسب ، وإنما من أجل متعة الجمهور المباشرة ، ويخطىء النقاد في هجومهم على الجمهور ، لأنهم ـ في الأساس ـ جزء من هذا الجمهور ذاته ، الذي لا تثير اهتمامه الدقة المفرطة في إبراز التفاصيل التاريخية . ولذا يجب أن تتكيف المسرحيات عند تمثيلها مع شروط وعصر وعقلية الشعب الذي تقدم له ، حتى لو كانت مسرحيات أجنبية ، فلا بد من إدخال التعديلات عليها ، لكي تلائم عصر وعقلية الشعب الذي تُقدم له . ولذلك يبيح هيجل الوقوع في المغالطات التاريخية ، فمثلاً يمكن تقديم أورفيوس وبين يديه « كمان » رغم أن الكمان آلة موسيقية لم تكن موجودة ـ تاريخياً ـ في عصر أورفيوس ، ذلك لأن الفن غير مطالب بالتفاصيل الدقيقة لعصر أورفيوس ، وإنما يقدم أورفيوس كإطار للحديث عن موضوعات معاصرة[41] .

وعلى هذا فالفنان ليس فناناً إلا بقدر ما يعرف الحقيقة ، ويعرف كيف يضعها تحت أنظارنا في الشكل المناسب لها ، ولهذا لا بد أن يراعي الفنان في البحث عن موضوعاته مستوى حضارة عصره ولغته . ولذلك فليس مهما في العمل الفني أن تكون التفاصيل الخارجية صحيحة تاريخياً ، وإنما المهم هو أن يعبر العمل الفني عن أسمى اهتمامات الروح ، وعن ما هو إنساني في ذاته ، أي عن الأعماق الحقيقية للنفس ، ويجب أن يكون هذا المضمون قابلاً للإدراك في جميع أشكال التمثيل الحسي ، وأن يظهر جوهره الأساسي عبر كل تفاصيل العمل الفني بصرف النظر عن صحته التاريخية . ويشير هيجل في الجزء الخاص بالشعر الدرامي وعلاقته بالجمهور ، إلى أن موقف الجمهور من الأعمال الدرامية يختلف باختلاف ذوقه الجمالي ومدى ثقافته ، وعلى الشاعر أن يراعي جمهوره أثناء كتابته للعمل ، ولكن هذا لا يعني أن يضحي بالحقيقة ، وإنما عليه أن يلتزم بها ، حتى لو كانت

(40) Ibid: p. 276.

(41) Ibid: p. 277.

تضع الشاعر في موضع التناقض مع أفكار شعبه وعصره . ولذلك فهو يبين « أن أخطر المواقف على الإطلاق هو الموقف الذي يتورط فيه الشاعر ابتغاء تملق الجمهور وكسب رضاه في اتجاه خاطىء . فيرتكب بذلك ـ عن عمد ـ خطيئة مزدوجة ، ضد الحقيقة وضد الفن »(42) .

جـ ـ الفنان The Artist

بعد أن عرضت لتحليل هيجل لفكرة الجمال بشكل عام ، ثم عرضت لتحققها الناقص في الجمال الطبيعي ، ثم تحدثت من الواقع المطابق للجمال وهو « المثال » وتعيناته المختلفة في العمل الفني ، يجدر أن نتوقف عند الفنان . لأنه إذا كان العمل الفني هو نتاج للروح ، فلا بد أن تكون هناك ذاتية خلاقة ، تصوغه وتشكله بحيث تخاطب به الآخر ، وهذه الذاتية هي الفنان . لأنه قد يتساءل البعض ، من أين يأتي الفنان بهذه القدرة والمقدرة على الابتكار ، وكيف ينتج عمله الفني ؟

ويرتكز تحليل هيجل للفنان على ثلاثة عناصر أساسية وهي : مفهوم العبقرية Genius(*) والإلهام ، ثم يدرس موضوعية هذا النشاط الخلاق لدى الفنان ، ثم يعرف معنى الأصالة Originality لدى الفنان(43) .

---

(42) Hegel: Aesthetics, Vol. II, p. 1175- p. 1180.

(*) حظيت نظرية العبقرية في الفن باهتمام الفلاسفة منذ العصر اليوناني ، فمصدر فكرة العبقرية هو أفلاطون الذي اعتقد أن الفن لا يمكن أن يصدر إلا من شخص عبقري يستمد تلك العبقرية من وحي أو إلهام بأنيه من عالم مثالي مفارق للمادة ، فيستطيع أن يبدع ما لا يستطيعه الإنسان العادي ، وفكرة العبقرية هي فكرة أساسية عند أنصار المدرسة الرومانتيكية مثل شليجل الذي أقام كل الفنون على أساس العبقرية والالهام الالهي . وهي أيضاً فكرة أساسية عند كولريدج وفشته وشوبنهور الذي رأى أن الفنان العبقري هو ذلك الشخص الذي حبته الطبيعة قدرة نفاذة لتأمل المثل أو الصور ، وهذه الفكرة موجودة أيضاً عند كانط ، حيث دلل على أهمية العبقرية في الفن حين بين أنه في مقدور أي إنسان أن يتعلم كتاب « مبادىء فلسفة الطبيعة » لنيوتن ، ولكنه لا يمكنه أن يتعلم طريقة نظم أشعار خالدة مثل أشعار هوميروس وهذا يعني أن الابداع الفني ـ عند كانط ـ يعتمد على المقدرة الفطرية والالهام ، وهي أمور لا يمكن تعلمها ، وهذا هو الفارق بين العلم والفن وقد أبرز شلنج أيضاً أهمية العبقرية في الفن ، فالفن الإنساني هو نتاج العبقرية ، والعبقري لديه المقدرة على إنتاج أشياء فنية تقترب من تلك الصور الأزلية .
انظر د. زكريا إبراهيم : مشكلة الفن ص 145 ـ 146 .
وقد اهتم د. مصطفى سويف بالعبقرية في الفن من الناحية النفسية ، ومثال ذلك كتابه العبقرية في الفن ـ المكتبة الثقافية ـ القاهرة 1973 .
وأيضاً جان برتليمي : بحث في علم الجمال : ترجمة د. أنور عبد العزيز ص 82 وما بعدها .

(43) Hegel: Aesthetics, p. 28.

أولاً : فيما يخص العبقرية ، يرى هيجل أن مصطلح العبقرية شديد العمومية ، فهو لا يطلق على الفنانين فحسب ، وإنما ـ يطلق أيضاً ـ على كل رجل فذ في مجاله ، بينما العبقرية في الفن تتميز بثلاثة جوانب رئيسية وهي المخيلة Imagination والموهبة Talent والإلهام Inspiration وتأتي القدرة العامة على الخلق الفني لدى الفنان ، نتيجة لوجود المخيلة Phantasie وهي أهم ملكة فنية لدى هيجل على الإطلاق ، وهو يفرق بين نوعين من الخيال ، الخيال المبدع لدى الفنان ، والخيال السلبي المحض الموجود لدى الإنسان العادي(*) ، فالخيال المبدع يتيح للفنان أن يعقل الواقع وأشكاله ، وأن ينقش في ذهنه الصور المتنوعة للواقع المرئية والمسموعة ، التي تعتبر المادة الخام التي يعيد الفنان صياغتها وفق مفهومه عن المثال ، بمعنى أن الخيال المبدع يقرن الأشكال الخارجية بتآلف حميم مع عالم الإنسان الداخلي ، بينما الخيال السلبي ـ لدى الإنسان العادي ـ يقتصر دوره على تصور وتذكر الأحداث والصور والأصوات التي يمر بها الإنسان ويستدعيها إلى الذاكرة عند الحاجة إليها ، ولا تتميز بأي صورة من صور الإبداع . بينما الخيال المبدع لا يتوقف عن الإدراك البسيط للواقع الخارجي والداخلي ، لأن العمل الفني ليس مجرد كشف عن الروح المتجسد في أشكال خارجية وإنما يتجاوز هذا الإدراك البسيط لكي يعبر عن حقيقة الواقع الذي أضفى عليه طابعاً مثالياً Idealisation ، ولذلك يعمل خياله المبدع على اختيار وتنقية الصور والأحداث من الأشياء العرضية والجزئية لكي يعبر عن الجوهر الحقيقي والطابع الأساسي للأشياء[44] . وهذا يبين أن الفنان لا يضع موضوعه موضع التنفيذ إلا بعد أن يكون قد درسه من مختلف الأوجه والزوايا ، ولذلك يعتقد هيجل أن الفنان الذي لا يتمتع بخيال مبدع قوي لا ينتج عملاً فنياً خالداً ، فالفنان الذي يتوصل إلى إدراك التداخل بين المضمون العقلاني والمضمون الواقعي في الأشياء هو الذي يعتمد على التأمل العميق لملكة الفهم ، ويعتمد أيضاً على عمق العاطفة . ولهذا يرفض هيجل مبدأ التلقائية في الفن ، لأن العمل الفني هو حصيلة عقل الفنان وعاطفته ، وعلى سبيل المثال ، لا يمكن أن نقول أن أشعار هوميروس قد نظمها الشاعر في نومه ، أي بدون تفكير ، لأنه بدون الاختيار ، يعجز الفنان عن السيطرة على المضمون الذي يبغي صوغه

(*) يفرق محيي الدين بن عربي بين نوعين من الخيال ، الخيال المطلق والخيال البسيط ويقصد بالخيال المطلق القوة الخالقة التي تطل على الموجودات ، وينقسم الخيال المطلق إلى خيال منفصل وهو مبدعات الخيال المطلق أو الموجودات ، والخيال المتصل فهو اتصال الإنسان بعالم الخيال المطلق (سهام عبد المجيد : المعرفة عند ابن عربي) 1986 ، ص 322 .

(44) Hegel: Aesthetics, pp. 281-282.

وعن التمكن منه . ولذلك فالفنان يحتاج إلى تركيز نفسي خاص ، يتيح له القدرة أن يجعل من موضوعه ومن الشكل الذي يصممه جزءاً من ذاته ، ولهذا فلا يكفي أن يكون الفنان خبيراً بالعالم ، بل لا بد أيضاً أن يكون لديه قدر كبير من المشاعر الفياضة[45] .

ويرى هيجل أن العبقرية تتفتق في أيام الشباب ، ويدلل على صحة ذلك بحالتي شيلر وجوته ، بينما الكهول ـ هم وحدهم ـ القادرون على أن يسبغوا على الأعمال الفنية طابع النضج ، ويتضح هذا إذا قارنا بين أعمال الشباب عند شيلر وجوته وغيرهما وأعمال الكهولة لديهم ، لنجد أن العبقرية تتضح في أعمال الشباب ، بينما النضج يتضح في أعمالهم المتأخرة . ويميز هيجل بين العبقرية والموهبة ، على أساس أن العبقرية هي القدرة على الخلق الفني ، والموهبة هي المهارة المعينة في جانب معين من جوانب الفن ، فعلى سبيل المثال يمكن أن نقول أن شخصاً ما عازف كمان موهوب ، أو مطرب موهوب ، لكنه لا يتجاوز هذه الدائرة ـ الموهبة ـ إلى الخلق الفني ، وهذا يعني أن الإبداع الفني يتطلب العبقرية إلى جانب الموهبة ، ولذلك يمكن القول بأن الموهبة بدون العبقرية لا تتخطى مهارة خارجية بحتة[46] . ويرد هيجل على الرأي القائل بفطرية العبقرية والموهبة على الإطلاق ، هذا الرأي الذي يرى أن الموهبة والعبقرية يولد الفرد وهو مزود بهما دون أي مجهود أو تنمية لهذه الموهبة أو تلك العبقرية ، ويرى هيجل أن الإنسان يُولد وقد يكون لديه استعداد طبيعي لنوع معين من الفنون ، أي أنه يقر القول بفطرية الموهبة والعبقرية ولكنه يختلف عن الرأي السابق في كونه يرى أن العبقرية تحتاج لتربية وتعليم خاصين ، فمثلاً الإنسان الذي يولد ولديه موهبة وعبقرية كتابة الشعر ، فإن هذا لا يكفيه لكي يقول شعراً ، بل عليه أن يتعلم الوزن والإيقاع والقافية ، أي المهارة الحرفية ، والعبقري يختلف عن الإنسان العادي في كونه لا يبذل مجهوداً كبيراً في تعلم المهارة الحرفية الخاصة بفنه ، لأنه يجد في تعليمه لهذه القواعد ميلاً في داخله ، بينما غير العبقري قد يبذل مجهوداً كبيراً ولا يستطيع أن يستوعب تماماً المهارة الفنية التقنية الخاصة بفن من الفنون[47] ، ويرى هيجل أن الفنون المختلفة تمت بصلة ما إلى العبقرية القومية(*) ، والإستعدادات الطبيعية لدى شعب من الشعوب ، فالإيطاليون ـ على سبيل المثال ـ يملكون حس الغناء

---

(45) Ibid: p. 283.

(46) Ibid: p. 283.

(47) Ibid: p. 284.

(*) يقصد هيجل بمصطلح العبقرية القومية The Genius of Nationality الاستعداد الطبيعي لدى شعب من الشعوب في فن معين .

والطرب الطبيعي ، ولذلك يكثر لديهم مرتجلو الشعر ، وبهذا المعنى فإن هيجل لا يقصر العبقرية على شخص واحد فحسب ، ولكن يمكن أن تمتد لتشمل شعباً بأكمله ، فلقد اشتهر الأغريق بأشعارهم الملحمية ، التي عرفوا كيف يسبغون عليها شكلاً عظيماً ، بينما لم يتميز الرومان في فن خاص بهم ، بل نقلوا الفن الأغريقي لديهم[48] . وقد تظهر عبقرية الشعب في الأغاني الشعبية التي تتسم بطابع قومي وطبيعي ، ولذلك يربط هيجل بين الفن ونمط الانتاج السائد من ناحية وبين عبقرية الشعب القومية من ناحية أخرى .

وبناء على ما سبق : يمكن أن نحدد سمات نظرية العبقرية في الفن عند هيجل في ثلاثة جوانب رئيسية : أولها : نظرية الموهبة والاستعداد الطبيعي لدى الإنسان لفن من الفنون ، وثانيها : ارتباط هذا بعبقرية الشعب الذي ينتمي إليها الفنان ، وثالثها : سهولة الانتاج الداخلي والمهارة التقنية الخارجية التي يدلل عليها العبقري في بعض الفنون ، بمعنى أن العقبات الخاصة بالفنون مثل قيود الوزن في الشعر ، ومعرفة قواعد الألوان والظل والضوء في الرسم لا تقف حائلاً أمام العبقرية ، إنما تتضاءل هذه الصعوبات أمام الجهود التي يبذلها العبقري لكي يعطي شكلاً حسياً لكل ما يشعر به ولكل ما يرغب في تمثيله . فالإحساس عند الفنان العبقري يتحول ـ بعد التعلم ـ إلى لحن ، ويغدو كل شيء لدى الرسام شكلاً ورسماً ولوناً ، والمسألة هنا ليست مجرد تمثل نظري وإنما استعداد عملي ، بمعنى أن العبقري الحقيقي يتمكن من المهارة الخارجية لفنه في وقت مبكر ويتعلم كيف يرغم أفقر المواد وأقلها مطاوعة على تجسيد ابداعات تخيله الباطني وتمثيلها ، وصحيح أن سيطرة الفنان العبقري على المواد تتطلب ممارسة طويلة ومضنية ، لكن الخبرة المكتسبة بالممارسة وحدها ـ دون العبقرية والموهبة ـ لا تكفي لانتاج عمل فني حي[49] .

أما الإلهام ، وكيف يحدث للفنان ، فإن هيجل ينفي أن الإلهام ينشأ لدى الفنان نتيجة لاستثارة حسية ، لأن تناول الخمر أو تأمل السماء ، ليس كافياً وحده لانتاج عمل فني حي ، كما ينفي هيجل أن يأتي الإلهام نتيجة لإرادة الفنان وعزمه على انتاج عمل معين ، لأن الإلهام الحقيقي هو الذي يتولّد عن مضمون معين يرتبط بشكل حميم مع الذات ، ومع التنفيذ الموضوعي ، بمعنى أن الإلهام يأتي حين يستغرق الفنان بكامل ذاته في الموضوع الذي يقوم بتنفيذه ، حتى لو كان هذا الموضوع بناء على تكليف خارجي مثلما

---

(48) Ibid: p. 285.

(49) Ibid: p. 286.

حدث مع « مايكل أنجلو » أو « ليوناردو دافنشي » أو « بندار » ، حين كُلفوا بأعمال محددة ، استغرقوا فيها تماماً ، فتوقدت فيهم شرارة الإلهام . وهذا يعني أن التحريض على العمل الفني قد يأتي من الخارج ، لكن الشرط الوحيد الذي يجب على الفنان أن يقوم به هو أن يكرس للعمل الفني كل إهتمامه ، وأن يحيى الموضوع في داخل ذاته ، وحينئذ يأتي إلهام العبقرية من تلقاء نفسه ، وحين يتمكن الموضوع من ذات الفنان العبقري ، فإنه لا يرتاح أبداً ، ولا يهدأ له بال حتى يقوم بتنفيذ العمل الفني ، وهذا يعني أن أساس الإلهام عند هيجل هو وقوع الفنان تحت سيطرة هاجس الموضوع وسلطانه[50] ، وحضوره الدائم فيه ، وحين ينسى الفنان خصوصيته الذاتية ، لكي يغوص بكليته في الموضوع الذي يريد أن يتناوله ، فإنه يجد نفسه قد إستحوذ عليها الشكل الفني الذي يصور الموضوع .

ويميز هيجل بين الإلهام الخلاق والإلهام الرديء ، فالإلهام الخلاق هو الذي يختفي فيه الفنان من أجل تأكيد حضور العمل الفني ، بينما الإلهام الرديء يبين لنا ذاتية الفنان ويضخمها ويجعلها تطل من العمل الفني[51] . ولذلك فالإلهام يرتبط بموضوعية التمثيل الخارجي المعبر عن الحقيقة الباطنية ، التي نجدها في مؤلفات الشباب لـ « جوته » التي تقدم مضموناً حقيقياً وجوهرياً من خلال التمثيل الخارجي الموضوعي ، وترتبط موضوعية التمثيل الفني لدى الفنان ، بعدم المباشرة ، بمعنى أن الفنان لا يبيح عما في داخله بكلمات مباشرة ، وإنما بإشارات موحية تنم عما بداخله ، ولا تفصح عنه ، ولكن هذه الإشارات تبوح لنا بكل عمق الإحساس ، رغم كونه في حالة تركز شديد ، وهذا ما نجده في قصائد جوته الغنائية Lieder ، مثل قصيدة أنين الراعي The Shepherd's Lament ، فهي من أجمل الأشعار التي تصف القلب الذي حطمه الألم والحزن ، ويبقى مع ذلك أخرس مقفلاً ، فلا يفصح عما فيه إلا بإشارات خارجية[52] . ويرى هيجل أن المضمون الحقيقي ، « المضمون المثالي » ، الموضوع الملهم للفنان ، ينبغي أن يتاح له أن ينكشف وينفتح من خلال العمل الفني ، بحيث يعمل الفنان كل ما بوسعه لتقديم العمل الفني الذي يعبر ويفصح عما في أعماقه .

ويمكن القول أن مفهوم الأصالة Originality هو المركب الذي يجمع بين العبقرية

---

(50) Ibid: p. 287.

(51) Ibid: p. 288.

(52) Ibid: p. 289.

وموضوعية التمثيل الخارجي عن الحقيقة الباطنية ، وتقف أمام الأصالة الحقيقية عقبتان : هما الطريقة الذاتية ، والأسلوب (Style, Manner) بمعنى أن العمل الفني يكون غير مكتمل إذا ركز الفنان على جانب واحد فقط سواء كان تركيزه على الذاتية فقط ، أو على الجانب الشكلي الذي يتمثل في الأسلوب فقط أيضاً ، بينما العمل الفني الكامل هو الذي يجمع بينهما في شيء واحد هو الأصالة[53] والطريقة الذاتية تعني - في هذا التحليل الذي أقدمه - الصفات الخاصة للفنان ، صحيح أن كل عمل فني يحمل كيفية معينة في الابتكار والتصميم وتكون نابعة من ذات معينة ، هي ذات الفنان وشخصيته ، ولكن المغالاة بشأن التركيز على المعالجة الذاتية للموضوعات ، قد تجعل العمل الفني يتناقض مع فكرة المثال - وهي التعبير الكلي عن جوهر الأشياء وحقيقتها - لأنه حينذاك ، بدلاً من أن يستجيب الفنان لسلطان الفن ، ويتركه يؤثر فيه ، يستسلم لذاتيته ، مع كل ما في الذاتية من جوانب عرضية وعديمة الفائدة ، ولذلك على الفنان أن يُلغي الجوانب العرضية لشخصيته الذاتية ولا يجعلها تؤثر على إنتاجه للعمل الفني ، ويمكن للطابع الجوهري لذاتية الفنان أن يظهر في الأعمال الفنية من خلال التصميم Design ، فإن قارنا بين عدد من الفنانين في استخدامهم للألوان ، وتوزيع المساحات المضيئة والمعتمة ، سنجد أن لكل فنان نمطاً خاصاً من التصميم يظهر في لوحاته ، مثل توزيع الضوء والظل عند رمبرانت ، وتصوير العيون بشكل خاص عند ليوناردو دافنشي ، ولذلك يمكن القول بأن هناك لوناً خاصاً لكل فنان ، يهبه إمكانات أكثر ، وهذا ما نلاحظه لدى جوين Goyen(*) الذي يهتم دوماً في لوحاته بإبراز مشاهد الطبيعة في ضوء القمر ، ووجود الكثبان الرملية في العديد من المشاهد الطبيعية[54] ، ولكن كثرة تفاصيل بعينها في أعمال الفنان قد تتحول إلى عادة ، وتنقل الفن إلى طبيعة ثانية ، تؤدي إلى انحطاط الفن ، لأن تزايد السهولة التي تنتج عن التكرار الآلي الذي لا يساهم فيه الفنان بكل روحه وإلهامه ، وحينئذ يتحول الفن إلى حرفة ، أو مهارة ، ولهذا يجب على الفنان أن يتحاشى المغالاة في إبراز طابعه الذاتي في أعماله ، حتى لا يفقد العمل الفني كثيراً من عناصره الجوهرية ، وحتى لا يتحول العمل الفني إلى عادة ، وإنما يحرص دائماً

---

(53) Ibid: p. 291.

(*) فان جوين رسام هولندي (1596 - 1656) ، له لوحات عن البحر والطبيعة ، واشتهر بألوانه المنسجمة في تصوير الطبيعة .

(54) Ibid: p. 291.

على رؤية طبيعة الشيء المطلوب تمثيله بالذات[55] .

أما « الأسلوب » والمغالاة فيه ،فإنه يكون أيضاً على حساب جودة العمل الفني ، لأنه إذا كان الأسلوب هو الإنسان ـ على حد تعبير الكاتب الفرنسي بوفون Buffon (1707 ـ 1788) ـفإن هذا يعني أن الأسلوب هو نمط الأداء أو تنفيذ العمل الفني ، الذي يأخذ في اعتباره شروط المواد المستخدمة ، وكذلك متطلبات التصميم والتنفيذ مع مراعاة قوانين هذا الفن أو ذاك[56] .

وانعدام الأسلوب لدى فنان ما ، يتأتى نتيجة لعجز الفنان عن التآلف مع شروط المواد المستخدمة ، أو يرجع إلى نواحي ذاتية ، حيث يركز الفنان على جوانبه الذاتية الخاصة به ، ولا يمتثل لقوانين الفن الذي يبدع فيه . أما الأصالة فهي التي تجمع بين الطريقة الذاتية والأسلوب ، وهي تعني التعبير الداخلي من خلال الموضوعي الخارجي ، ومن خلال قوانين هذا الموضوعي ، ولذلك فهي تقرن بين الجانبين الذاتي والموضوعي للتمثيل الفني على نحو لا نجد فيه أي عنصر من العنصرين غريباً عن الآخر . والأصالة تعبر عما هو عفوي إلى أقصى حدود العفوية لدى الفنان بحيث ينبع من صميم طبيعة الموضوع ، وبحيث تظهر أصالة الفنان وكأنها أصالة الموضوع نفسه ، بحيث نجد أن الأصالة الحقيقية في العمل الفني تعني أن أصالة العمل الفني هي أصالة الفنان ذاته أيضاً ، بحيث لا يمكن الفصل والتمييز بينهما ، اي أن الأصالة تمتص الخصوصيات المتاحة لدى الفنان لكي يستطيع تجسيد موضوعه في العمل الفني وفق الحقيقة بدلاً من أن يستسلم لهواه ولنزوته الآنية[57] ، ومن أفضل الفنانين الذين يعبرون عن الأصالة في أعمالهم يذكر هيجل : هوميروس ، وسوفوكليس ورافائيل وشكسبير .

---

(55) Ibid: p. 292.

(56) Ibid: p. 293.

(57) Ibid: p. 296.

الفصل الرابع

فلسفة الفن عند هيجل

تمهيد

بعد أن شرحت في الفصل السابق ، ميتافيزيقا الجمال عند هيجل ، وإرتباط الجمال بمجمل نسقه الفلسفي بشكل عام ، ومفهوم المثال لديه ، وتحققاته في العمل الفني ، يجب أن نعرض لفلسفة الفن ، التي قدمها هيجل في المقدمة الهامة التي صدّر بها كتابه « محاضرات في فلسفة الفن الجميل » ، ويمكن أن نلاحظ في هذه المقدمة ، فيما يختص بطريقة هيجل في تحليل فلسفته الفنية ، أنه يعرض فلسفته في الفن من خلال نقده للاتجاهات الفلسفية الرئيسية في تاريخ الفلسفة ، ومن خلال نقده للاتجاهات السائدة في عصره ، بمعنى أنه يطرح رؤيته من خلال تحليله النقدي لهذه الاتجاهات المختلفة التي حاولت أن تدرس الجمال والعمل الفني ، ولا بد أن أشير إلى أن المقصود بالتحليل النقدي ـ هنا ـ ليس هو بيان أوجه النقص والقصور في تناول الفن والجمال فحسب ، وإنما يتجاوز هذا لإدارة حوار جدلي يقوم على أساس السلب ، بمعنى أنه حين يحلل فلسفة أفلاطون الجمالية ، فهو يأخذ منه البعد الكلي في الفن ، ويرفض بعض الجوانب الأخر التي لا تتفق مع رؤيته الجمالية . ولعل السبب الذي جعل هيجل يلجأ إلى هذا المنهج في مقدمة كتابه الهام ، هو أنه يريد أن يبين ـ منذ البداية ـ أنه حريص أشد الحرص على تقديم فلسفة جمالية ، تكون متسقة مع فلسفته الكلية ، ولهذا فإن كثيراً من النقد الذي يوجه إلى كانط ، هو في الحقيقة ، قد ذكره من قبل في أماكن متفرقة من ظاهريات الروح ، وموسوعة العلوم الفلسفية ، وتاريخ الفلسفة ، ولذلك فالاختلاف بين هيجل وغيره من الفلاسفة الذين يذكرهم أيضاً ، ليس خلافاً في الرؤى الجمالية وفلسفة الفن ،

وإنما هو خلاف عميق الجذور ، بينه وبينهم ، في رؤيتهم الفلسفية العامة ، ولعل خلافه معهم في الجمال والفن ، هو نتيجة للخلاف الجذري الأول بينهم .

ولهذا فإن « محاضرات هيجل حول فلسفة الفن الجميل » تبدأ بقوله : « تشتد الحاجة إلى تقليب النظر في مختلف تصورات الجمال ، الواحد تلو الآخر ، وإلى استعراض مختلف وجهات النظر ، وشتى المقولات التي جرى تطبيقها على الجمال ، وتحليلها ، ومحاولة استخلاص مفهومها بعد مقابلتها عقلياً بالوقائع والمعطيات التي بحوزتنا للوصول إلى تعريف للجمال »[1] ، وذلك لأنه يرى أن فلسفة الفن جزء من الفلسفة ، وبالتالي لا يمكن تناول الفن إلا من خلال الكل الفلسفي الذي ينتمي إليه ، لأن الفلسفة - عند هيجل - هي في مجموعها التي تعطينا معرفة الكون بوصفه كلية ، تترابط أجزاؤها ، وتُشكل - في النهاية - عالماً من عوالم الحقيقة[2] وهذا يعني أن مفهوم الجمال مسلمة تنبع من نسق الفلسفة ، لأن الفن شكل خاص يتجلى فيه الروح لكي يحقق ذاته ، وإذا كان الجمال مرتبطاًبالفلسفة على هذا النحو ، فإن علم الجمال مطالب بأن يؤكد وجود موضوعه وهو دراسة الفن الجميل ، ثم يبين طبيعة هذا الفن ، « فموضوع كل علم يقدم لأول وهلة جانبين : أولهما : أن مثل هذا الموضوع موجود ، وثانيهما : ماهية هذا الموضوع »[3] ، وكما سبق أن بينت في الفصل الثالث من هذا البحث ، أن الجمال الفني ، وليس الجمال الطبيعي ، هو موضوع هذا العلم ، لأن الجمال الفني أسمى من الجمال الطبيعي ، لأن خلقٌ حر من نتاج العقل البشري أو الروح الإنسانية ، وتبعاً لذلك فإن هيجل يقرر أن موضوع علم الجمال هو تلك المبدعات الفنية التي تخلقها الروح البشرية حين تعبر عن ذاتها في العالم الخارجي . وواضح من هذا أن علم الجمال - في نظر هيجل - ليس علماً كونياً Cosmology ، بل هو علم إنساني أو هو على حد تعبيره « علم من علوم الروح »[4] .

ولكن حين نتحدث عن علم ما يدرس « الجمال Beauty » ، فإنه سرعان ما نتبين أن الجمال ظاهرة عامة تتدخل في معظم ظروف حياتنا ، إذ نصادفه في كل مكان ، ويكفي أن نرجع إلى تاريخ البشرية ، لكي نتحقق من أن الجمال قد وجد في كل زمان

(1) Hegel: Aesthetics, Vol. I, Introduction, p. 3.

(2) Ibid: p. 23.

(3) Ibid: p. 3.

(4) د. زكريا إبراهيم : فلسفة الفن عند هيجل : مجلة « المجلة » ، القاهرة ، العدد 107 ، نوفمبر 1965 ، ص 48 .

ومكان ، وأنه كان دائماً وثيق الصلة بكل من الدين والفلسفة ، ويتضح لنا ـ بوجه خاص ـ أن الإنسان لجأ على الدوام إلى الفن ، كوسيلة لسمو الفكر والروح ، ولذلك فقد صَبَّت الشعوب أسمى أفكارها وأرفع اهتماماتها الروحية في الفن ، وهكذا جاءت المنتجات الفنية بمثابة تسجيلات حية لأعظم ما توصلت إليه تصورات الشعوب المختلفة ، وأن نظرة واحدة يلقيها الإنسان على الأشكال الفنية التي تركتها لنا الشعوب القديمة ، مثل المعابد والاهرامات في الحضارة المصرية والآثار الفنية في الحضارة اليونانية ، تبين لنا أن الفن هو المفتاح الهام الذي بفضله نمتلك القدرة على فهم حكمة ودين العديد من الشعوب[5] ، لأن الفن كان ـ في كثير من الديانات القديمة ـ هو الوسيلة الوحيدة التي استعانت بها الشعوب من أجل التعبير عن تصوراتها في صورة عينية محسوسة ، ولهذا فإن مؤرخ الحضارة يستفيد من الفن في فهم كثير من الحضارات .

هل هناك إمكانية لقيام فلسفة الفن ؟

يتساءل هيجل ـ منذ البداية في مقدمته ـ هل هناك إمكانية لقيام « علم الجمال » رغم أن الظواهر الجمالية تبدو في أشكال عديدة لا حصر لها ، وموضوعات متباينة كثيرة ؟ وكيف يمكن أن نخضع الجمال للبحث الموضوعي ، والفلسفي ، حتى إذا علمنا أن الجمال هو موضوع التخيل والحدس والعاطفة ؟ ، فكيف نجعل منه مبحثاً فلسفياً يخضع للفكر في حين أن ما يميز الجميل ـ بشكل خاص ـ هو الطابع الحر ، الذي يجعل منه إبداعاً محضاً ، من الصعب أن يتطابق مع أية فكرة سابقة ؟

هذه بعض التساؤلات التي يطرحها هيجل ، ويرى أنها هي البداية التي ينبغي أن نبدأ منها أي محاولة علمية تحاول أن تخضع الظاهرة الجمالية للدراسة الموضوعية ، وهيجل يرد على التساؤل الأول ، بأننا إذا حاولنا أن ندرس الجمال الذي يتبدى في أشياء لا متناهية التنوع مثل إبداعات النحت ، والموسيقى وغيرها من الفنون ـ لأن كل فن يقدم كمية لا متناهية من الأشكال ، سواء في العصور المختلفة أو لدى الشعوب المتباينة ـ عن طريق تقسيم الأشكال الخاصة للفن إلى أنواع ، ثم نحاول أن نستنبط القواعد الخاصة بكل نوع من الأشكال الفنية ، فإن هذا ليس دراسة فلسفية للفن ، وإنما هو نظرية للفن ، وهيجل لا يقصد تقديم « نظرية » في الفن تقدم القواعد التي يمكن أن يسير

(5) Hegel: op. cit., pp. 7-8.

بمقتضاها الفن ، كما فعل « هوراس » في كتابه « فن الشعر »(*) وإنما يطمح إلى تقديم فلسفة للفن ، لا تبدأ من الكلي وإنما من الجزئي ، ولذلك فإن هيجل يعارض تعريفات الجمال التي تستخلص من « نظرية الفن » ، وذلك لأن تحديد الفن بقواعد ثابتة أمر مستحيل ، لأنه يتم ـ في كل عصر ـ اكتشاف قواعد وتحديدات جديدة للفن ، ولأنه ـ أيضاً ـ إذا اتبعنا طريق نظرية الفن ، فانه يستحيل اكتشاف قاعدة يمكن اعتمادها للفصل بين ما هو جميل ، وما هو ليس جميلاً[6] .

ويرى هيجل أن ولادة مصطلح الاستطيقا ترجع إلى تلك الحقبة التي كانت سائدة فيها مدرسة فولف School of Wolff الفلسفية(**) ، وباومجارتن Baumagarten(***) هو الذي أطلق اسم الاستطيقا Aesthetica على « علم الاحساسات والشعور » ، وهو يستمده من نظرية الجمال ، وكان يبدو ـ في أول الأمر ـ وكأنه اكتشاف فلسفي ، رغم أن هذا المصطلح كان مألوفاً في الفكر الألماني ، ولكن الشعوب الأخر ـ كما يرى هيجل ـ كانت تجهله ، فالفرنسيون يطلقون على هذا المبحث اسم نظرية الفنون Théorie des Arts ، بينما الانجليز يدرجونه في النقد Critic .

وقد استخدم مصطلح الكالسطيقا Callistics ، نسبة إلى كلمة Callis وتعني في اللغة اليونانية القديمة « الجمال » ، والمقصود بهذا المصطلح اليوناني ليس الجمال بوجه عام ، وإنما الجمال بوصفه إبداعاً فنياً ، ويقترح هيجل عنواناً آخر هو « فلسفة الفن الجميل » Philosophy of Fine Art ، الذي اتخذه عنواناً لمحاضراته ، لأنه يرى أن مصطلح الاستطيقا ليس أنسب المصطلحات ، لكنه أكثرها شيوعاً وتوطداً بين دارسي الفن[7] .

وهكذا نجد أن هيجل يعتمد على تفرقته بين نظرية الفن وفلسفة الفن للرد على الاعتراض الأول ، الذي يتساءل كيف يمكن دراسة الجمال رغم أشكاله المتنوعة غير المتناهية ، فإذا كانت نظرية الفن تبدأ من الخاص ، أو الجزئي أو المدرك ، حتى تصل إلى

(*) اصطلاح Poetics ، أو The Art of Poetry اصطلاح شائع يوحي بالتوقف عند الشعر ولكنه يعبر عن الفن بشكل عام .

(6) Hegel: op. cit., p. 44.

(**) مدرسة فولف يقصد بها أتباع الفيلسوف الألماني فولف Wolff (وهو من أتباع لايبنتز (1679 ـ 1754)) .

(***) باومجارتن (1714 ـ 1762) وهو أول من عرّف علم الجمال في مؤلفه « الاستطيقا » الذي صدر سنة 1750 .

(7) Ibid: p. 1.

القواعد العامة لكل نوع فني ، فإن فلسفة الفن تبدأ من العام ، والأساس الذي ينبغي أن تقوم عليه دراسة الجمال ، ليس هو الخاص ، الجزئي ، وإنما العام ، وبلغة هيجل « الفكرة » ، ولذلك فهو يبدأ بالفكرة أو المُدرك الكلي ، ومعنى هذا أن هيجل لا يريد أن يبدأ بحثه بدراسة الموضوعات الجميلة ، بل بدراسة « فكرة الجمال » ، ولا شك أن هيجل يساير هنا أفلاطون الذي قال قديماً في محاورة هيبياس : « إنه لا بد لنا أن نوجه أنظارنا إلى الجمال نفسه ، بدلاً من الأشكال الجزئية التي نقول عنها جميلة »[8] ، لأنه يريد أن يبدأ من الجمال بوصفه فكرة أو حقيقة كلية ، لكي يتحاشى الوقوع في المأزق الذي تسببه كثرة الموضوعات الجميلة أو تعدد مظاهر الجمال . بل ان هذا التعدد والتنوع في الأشكال الفنية هو الذي يفرض علينا ـ من وجهة نظر هيجل ـ أن نبدأ بالكلي ، أي الجمال الذي يحتوي التنوع ، وهذا ما سبق أن عبر عنه أفلاطون ، ولكن هيجل يطور أفكار أفلاطون ويبين أن الفكرة الكلية ، لا بد أن تتمايز ـ فيما بعد ـ وتتخصص لكي يتولد عنها التنوع والكثرة ، بحيث نستطيع أن تدرك الفروق بين الأشكال الفنية المختلفة .

أما رد هيجل على التساؤل الثاني ، الذي يقول : كيف يمكن دراسة الفن فلسفياً ، في حين أن الفن هو موضوع الإحساس والعاطفة والخيال ؟ أي أنه ليس موضوعاً للإدراك والفهم والمعرفة ، وبالتالي فإن إدخال الفكر على الأعمال الفنية يقضي على الجانب النوعي للفن . ويرد هيجل على هذا ، بأن الأعمال الفنية إذا كانت وليدة النشاط الروحي للإنسان ، فإن الفن لا يمكن أن يخلو تماماً من كل طابع فكري وروحي ، صحيح أن للفن طابعاً حسياً واضحاً ، لكن الأعمال الفنية هي أقرب إلى الفكر والروح من شتى مظاهر الطبيعة الخارجية الجامدة ، والساكنة ، وإذا لم تكن للفن مثل هذه الطبيعة الروحية ، فإن الروح لا تستطيع أن تتعرف على ذاتها في سائر منتجات الفن ، ولا ينكر هيجل أن الروح تغترب «Alienated» عن ذاتها في الأعمال الفنية ، لأن طبيعة الفكرة الشاملة الفنية تستحيل إلى صورة حسية تستثير العاطفة وتنبه الحساسية ، ولكن العمل الفني ـ رغم ذلك ـ هو ظاهرة روحية تندرج تحت التفكير التصوري ، وبالتالي فان موضوعه يقبل الدراسة الفلسفية ، لأنه حين يسعى العقل البشري إلى فهم الظاهرة الجمالية ، فانه يستجيب في هذا لحاجته الطبيعية التي تمليها عليه طبيعته في تسليط الفكر على كل حقيقة مهما كانت . فالروح يحاول إدراك ذاته عن طريق تحويل الأشكال الفنية

---

(8) Plato: Greater Hippias; p. 7. (Trans. by: B. Jowett, from Aesthetic Theories, ed. by: K. Aschenbrenner, New Jersey, 1965).

المتخارجة والمستلبة إلى الفكر وإرجاعه إليـه على هـذا النحو ، فـإذا كان الفن ينتسب إلى طبيعـة مغايـرة للفكرة وهي الحـدس والشعور والخيـال ، فإن الفكـر يدرك نفسـه في هذا الآخر المغاير لذاته[9] .

ويـطرح هيجـل سببـاً آخـر لـدراسـة الفن دراسـة فلسفيـة ، وهـو سبب تـاريخي وحضاري ، وهو أن العصر الذي نعيش فيه لم يعد يعطي للفن تلك المكانة الكـبرى التي كان يتمتع بها قديماً ، وبالتالي فالفن في العصور الحديثة أصبح موضوعاً للتصور والتمثـل وتجرد من الطابع العيني المباشر الذي كان سائداً في الحضارات القديمـة ، حيث كان الفن يوفر للشعوب حاجاتها الروحية ، وتجد فيه تصوراتها عن العـالم والكون ، أي كـان خبرة معاشة تتسم بطابع حيوي مباشر ، ولذلك كان الفن يتحد بالدين والفلسفة لديهم[10] . وهـذا هو الفـارق بين حضـارتين ، فـالفن كان يمثـل بالنسبـة للشعوب القـديمة إشبـاعـاً روحياً ، بينما تضـاءلت مكانـة الفن في حياة الإنسـان في العصر الحديث ، فلم يعـد يعبر الفن وحـده عن ثقافـة الإنسان ، وإنمـا نجد ثقـافة الإنسـان تعبر عن نفسهـا في القانـون والتعليم والوضع السياسي والاجتماعي ، ولذلك أصبح الإنسان في العصور الحديثة ميالاً إلى صياغة أي موضوع صيـاغة مجـردة وعامـة ، وبالتـالي أصبح الفن ـ أيضـاً ـ موضـوعاً للتفكير التأملي المجرد ، لأنه إذا كانت الحضـارة المعاصرة قـد أصبحت خاضعـة تمـاماً للقواعد والقـوانين والتصـورات المجردة ، فـإن الإنسان قـد فقد جـانباً من الحسـاسية الفنية المباشرة ، التي كان يتمتع بها الإنسان اليـوناني في حضـارته القـديمة ، وهـذا نتيجة لتغـير دور الفن في حياة الإنسـان المعاصر عنـه في حياة الإنسـان في الحضارات القـديمة ، حيث كان الفن يتدخل في كل شيء في حيـاة الإنسان ، إلى أن أصبـح يظهـر وكأنـه شيء فائض عن الحاجة ، ولهذا يشير هيجل إلى أننا أصبحنا نميـل إلى الاقتصار عـلى التأمـل في الفن وإطلاق بعض الأحكام العقلية عليه ، ولم تعد الظاهرة الجمالية خبرة معاشة ، وإنمـا موضوعاً للتفكير .

ويرد هيجل أيضاً على أولئك الذين يذهبون إلى أن الفن لا يصلح موضوعاً للبحث العلمي أو للدراسـة الفلسفية ، بحجـة أن الفن منزه عن الفـائـدة العمليـة وهـو نشـاط كمالي ، فهو لا يخرج عن كونـه أداة للهو أو للعب ، وأصحـاب هذا الـرأي يؤكدون أن النشاط الفني قد كان دائماً لا يـدخل في عـداد الأعمال النفعيـة ، ومن ثم فانـه ليس هناك

---

(9) Hegel: Aesthetics, p. 31.

(10) Ibid: p. 8.

مكـان لمعالجة هذا النشـاط بطريقـة علميـة . ولـذلـك ظهـر رد فعـل عنيف ضـد هـذه التصـورات ، فقامت فلسفـات تؤكد أهميـة وجديـة النشاط الفني ، وضرورتـه في الحيـاة العملية ، بينما ظهرت اتجاهات أخرى تحاول تحديد الدور الذي يمكن أن يقوم به الفن في الحيـاة الإنسانيـة ، وفي الفكر ، فنظروا للفن بـوصفـه وسيطاً بـين العقـل من جهـة ، والحسـاسية من جهـة أخرى ، أو بـين الميول من جهـة ، والواجبـات من جهة أخـرى ، ولكن هيجـل يرفض التـأليف بين العقـل والواجب عن طـريق الفن ، ويرى أنها محـاولة عقيمة تحاول أن تجعل من الفن تابعاً ، أو خادمـاً لسيدين ومحققاً لغايـات لا تنبع منـه ، وبالتالي تجعلنا لا ننظر للفن بوصفه غاية في ذاته ، إنما بوصفه أداة أو وسيلة[11] .

وواضح أن هيجل يقصد الفلسفة الكانطية التي حاولت أن تبعد الفن عن الفائـدة العمليـة ، وهذا نتيجـة عدم اهتـمامها بمضمـون الفن ، بل وفصلهـا بين ظـاهـر الفن ، ومضمونه ، ولذلك فان نقد هيجل للفلسفة الكانطية هو ـ في الحقيقـة ـ دفاع عن الفن ، وعن الدور الذي يمكن أن يقوم به في الحياة المعاصرة ، لأنه إذا فرغنـا الفن من مضمونـه الحقيقي ، ونزهناه عن الفائدة العملية ، وفصلنا شكله عن مضمـونه ، فـانه يتحـول إلى لعب مجـرد ، فانـه « يحق لهيجل أن يقـول بأن الفن تحلل ، وبـأنه مشرف عـلى المـوت في العصر الحديث »[12] .

وهناك حجة أخرى يرددها البعض ضد إمكـانية قيـام علم الدراسـة لفن ، بحجة أن الفن هـو ملكوت الـظاهر والأوهـام ، وبـالتـالي فهـو لا يصلح مـوضـوعـاً للدراسـة الفلسفية ، ويستند أصحـاب هذا الاتجـاه ـ في رأيهم هذا ـ إلى ن المـوضوعـات الجديـرة بـالاهتمام هي المـوضوعـات الواقعيـة التي ليس فيها أثـر للوهم أو الخداع ، بينـما النشاط الفني يقـترن عادة بـالأوهام والمـظاهر ، وبـالتالي لا يمكن أن يكـون الفن هـدفـاً حقيقيـاً للدراسة الفلسفية .

وفي خلال رد هيجل على هذا الاتجاه ، يتفق مع هذا الاتجاه ـ في البداية ـ عـلى أن الفن يخلق مظاهر Appearances ، بل انه يحيـا على الـظاهر بمعنى أن الفن يخلق ظـواهر وأشكـالاً ولا يتحقق وجوده إلا من خـلال الشكل الـظاهري لحـاستي السمـع والبصر ، ولكنه لا يتفق معهم في أن مظاهر الفن ليست وهماً ، حتى لـو كان للفن وجـودياً وهميـاً ،

---

(11) Ibid: pp. 11-12.

(12) بنـدتو كـروتشه : المجمـل في فلسفة الفن ، ترجمة سـامي الدروبي ، دار الفكـر العربي القـاهـرة ، 1947 ص 169 .

وهو يبين فساد حجتهم من خلال تأكيده على أن الظاهر ليس وهماً ، إلا إذا كان الظاهر شيئاً لا ينبغي وجوده ، بينما الظاهر ضرورة أساسية في الفكر والوجود ، لأنه لا بد لكل ماهية ، بل ولكل حقيقة ، لكي لا تظل محض تجريد ، أن تظهر وتتعين[13] ، ولذلك فإن الفكرة الشاملة والحقيقة لديه ـ كما أشرنا في الفصل الأول من البحث ـ ليست تجريداً أجوف ، وإنما لا بد لها أن تتشخص وتتعين ، ولذلك فإن المظهر ـ في حد ذاته ـ ليس وهماً ، أو خداعاً ، ولذلك فهو يعتقد أن الظاهر ذاته لحظة جوهرية من الماهية ، وهكذا يتبين لنا المقصود من الظاهر عند هيجل ، على مستوى الفكر ، لكن ما هو المقصود بالظاهر في الفن لديه ؟ أن الظاهر في الفن يرتبط بالشكل ، ومن ثم فإن للفن مظهراً من نوع خاص ، لأنه الشكل الذي يعكس المضمون العميق للعمل الفني . لأن الظاهر أو الشكل الفني يجعلنا ننفذ وراء الإحساس المباشر والأشياء التي ندركها إدراكاً مباشراً ، ومن هنا فان ظاهر الفن ، يختلف عن ظاهر الحياة اليومية الواقعية ، لأنه لو تعمقنا في النظر إلى الواقع الحسي الواقعي ـ الذي يعده البعض أصدق من العالم الفني ـ لوجدناه أشد خداعاً وأكثر سطحية من عالم الفن بكل ما فيه من مظاهر وأوهام . لأن الواقع الحسي هو واقع جزئي مباشر ، لا يؤدي إلى الحقيقة ، لأن ما نسميه الحقيقة في حياتنا العادية هو مجموع المواضيع الخارجية ، والأحاسيس التي تزودنا بها ، والحقيقة ليست هي الموضوعات الجزئية ذاتها أو الأحاسيس المباشرة ، وإنما البعد الكلي لها ، ولذلك فان صفة «الوهمي الخدّاع» تصدق على العالم الخارجي الواقعي ، أكثر مما تصدق على العالم الفني بكل ما فيه من مظاهر ، وإذا كان الحقيقي ـ في رأي هيجل ـ إنما هو ذلك الذي يوجد في ذاته ، ولذاته ، بحيث يكون له ـ من جهة وجود في المكان والزمان ، ومن جهة أخرى ، وجود حقيقي واقعي لذاته وفي ذاته ـ ، فان الطابع « الحقيقي » للفن يظهر حين يساعد الإنسان على تجاوز واقعه ، عن طريق العبور من ظاهر العالم « النثري » إلى العالم الداخلي للأحداث ، أي المضمون الحقيقي للعالم ، وهو بذلك يفتح للإنسان آفاقاً واسعة لإدراك تجليات المطلق في صورة مرئية محسوسة[14] . في حين إذا اكتفى الإنسان بتجربته العادية في الحياة الواقعية ، فانه لا يعثر على الحقيقة الجوهرية إلا من خلال الأحداث العارضة ، فتبدو له مشوهة وحافلة بالجزئيات ، ولذلك يمكن القول ـ بلغة النقد الأدبي الحديث ـ أن الواقعية التي تظهر لنا في العالم الفني مختلفة جد الاختلاف عن الواقعية في العالم

---

(13) Hegel: Aesthetics, p. 8.

(14) Ibid: p. 9 & p. 54.

الخارجي ، فالواقعية في الفن - التي تنعكس في ظاهر العالم الفني - ذات طابع كلي جوهري ، تشير إلى ما وراء الواقع من معان وأفكار عن طريق تجسيدها لظاهر الحياة ليتم سلبها في مرحلة أعلى لدى الإنسان ، بينما الواقعية في العالم الخارجي تقف عند الإدراك المباشر الجزئي للأحداث وهي تحجب الفكر تحت ركام من التفاصيل اليومية النثرية . ولذلك يقول هيجل : يترتب على جميع هذه الملاحظات عن طبيعة الجمال ، أنه إذا كان من الممكن أن نصف الفن بأنه ظاهر ، فإن ظاهره ذو طبيعة خاصة جداً ، أنه ظاهر على طريقة الفن ، التي لا تمت بصلة من قريب أو بعيد إلى المعنى الذي نفهمه من الظاهر بشكل عام »[15] .

ويترتب على هذا رفض هيجل أن نضع الفن في مستوى أدنى من الفكر ، بحجة أن الفن يتوقف عند المظهر أو الظاهر ، بينما الفكر ينفذ إلى جوهر الأشياء ، لأن النشاط الفني - من وجهة نظر هيجل - في حقيقته ، هو نشاط روحي ينشد الحقيقة مثله مثل الفكر (الفلسفة) سواء بسواء ، فحتى حين يضع الفن بعض المظاهر ، فإنه لا يقصدها لذاتها وإنما يتيح لنا أن ننفذ من خلالها إلى الحقيقة الروحية التي هي من طبيعة فكرية أيضاً ولذلك فإن مظهر الفن هو تجل للروح ، بل ان الفن هو الوحدة التي تجمع بين الظاهر والباطن ، أو بين الطبيعة والروح ، والمثل الأعلى للفن هو الذي يرفع التناقض بين الحياة المادية والحقيقة الروحية . صحيح أن الروح تجد صعوبة في أن تلتقي بذاتها وتتعرف على نفسها في الطبيعة والمادة ، ولكن مهمة الفن أن يعمل على صبغ الطبيعة بصبغة روحية حتى يسمو بالمادة إلى مستوى الروح ، وهنا قد يعترض البعض بأن الفكر نشاط حر يُعد غاية في ذاته ، بينما الفن مجرد وسيلة تحقق لنا بعض المتع واللذات ، فكيف نجعل من النشاط الفني موضوعاً مستقلاً للبحث الفلسفي القائم بذاته ؟ ويرد هيجل على ذلك بقوله : « إن للفن رسالة سامية تضعه على قدم المساواة مع كل من الدين والفلسفة »[16] ، والدليل على ذلك ، أن الفن هو وسيلة من وسائل التعبير عن الحقيقة الإلهية The Divine Truth وعن شتى الحاجات السامية والمطالب الرفيعة للروح ، ولكن الفن يختلف عن كل من الدين والفلسفة من حيث أنه يمتلك القدرة على صياغة تلك الأفكار السامية في صورة «تمثل حسي Sensuous Representation» يجعلها في متناول إدراكنا . فالأعمال الفنية تقوم بدور الوسيط بين الخارج والداخل ، أو بين

(15) Ibid: p. 8.

(16) Ibid: p. 7.

المحسوس والمعقول ، أو بين الطبيعة والفكر المحض ، وبهذا المعنى يمكن أن نقول إن الفن هو الوسط Media الذي نحاول من خلاله أن نربط العالم الخارجي بالفكر المحض ، أو التوفيق والمصالحة بين الطبيعة والواقع المتناهي من جهة ، وبين الحرية اللامتناهية والفكر الشامل من جهة أخرى ، فالروح يخلق روائع الفنون الجميلة ليعي اهتماماته من خلالها ، ولكن هيجل يؤكد أن هناك حدوداً لتعبير الفن عن المطلق ، تفرضها عليه طبيعة المادة الحسية التي يستخدمها الفن في التعبير ، فالفن قد يصطدم ببعض القيود من المادة الحسية ، فلا يستطيع أن يعبر عن أرقى صور الحقيقة ، لأن للفكرة أو المطلق ـ في بعض الأحيان ـ وجوداً عميقاً يستعصي على التعبير الحسي ، وبالتالي فان مضمون الحقيقة الروحية هو في متناول الدين والحضارة أكثر مما هو في متناول الفن[17] . والسبب في ذلك يرجع إلى أن مضمون ثقافتنا ، وديانتنا الراهنة ، يجعل من الدين والحضارة النابعة من العقل درجة أعلى من درجة الفن ، ونتيجة لهذا ، قد يعتقد البعض بعجز الفن عن إشباع حاجات الإنسان القصوى إلى « المطلق » ، لأن إنسان العصر الحديث لم يعد يقدس الفن أو يوقره ، بل صار موقف الإنسان من إبداعات الفن أكثر حيدة وتصبراً « ففي حضرة الفن نشعر أننا أكثر حرية عن ذي قبل ـ يقصد العصور القديمة التي كانت تقدس الفن ـ يوم أن كانت الأعمال الفنية أسمى تعبير عن الفكرة »[18] .

ولذلك فالإنسان الحديث لم يعد يُقدس الفن ، وإنما أصبح ينظر إليه نظرة نقدية ، وهذا ما نجده في اهتمام الإنسان الحديث في دراسة الفن وتمحيصه ، وتعريفه ، ودراسة وظيفته ومكانته في الحياة المعاصرة ، صحيح أن الإنسان المعاصر لا يزال يُعجب بالفن ، ويتأثر به ، ولكنه لم يعد يرى فيه الوسيلة الوحيدة الممكنة ـ كما في الماضي ـ للتعبير عن المطلق .

ويخلص هيجل من توصيف حالة الفن ومكانته في الحياة المعاصرة إلى أن الفن أصبح يبدو وكأنه شيء من أشياء الماضي ، لأنه فقد في نظرنا طابعه الحي ، وضرورته الحيوية ووجوده الحقيقي ، وأصبح مجرد وجود تصوري ذهني . ونحن اليوم حين نتناول أي عمل فني ، فإن أول ما نتناوله ـ إلى جانب المتعة الفنية المباشرة ـ هو الحكم العقلي على مضمونه ، وعلى وسائل تعبيره ، وعلى مدى تطابقها مع مضمون العلم الفني .

---

(17) Ibid: pp. 8- 9.

(18) Ibid: p. 10.

بعد أن حدد هيجل موضوع فلسفة الفن وعلم الجمال ، الذي يدرسه ، فـانه يهتم بعد ذلك ، بدراسة طبيعـة الفن ، فنراه يستعـرض شتى النظريـات التي قيلت في تحديـد ماهية النشـاط الفني ، مبتدئـاً بالنـزعة الـطبيعية التي تنسب للفن مهمـة محاكـاة الطبيعـة واللحـظة الحاضرة بكـل ما فيهـا من تفصيلات ، وهـذه النـزعـة كـانت مـوجـودة لـدى السوفسطائية ، ولدى أكـبر ممثليها بـروتاجـوراس الابديـري ، وجورجيـاس الليونتيني ، فالجمال لديهم ليس هبة الهيـة ينفرد بهـا الفنان عن غـيره من البشر ، وإنما الفن هـو مهارة مكتسبة بالخبرة الإنسـانية والتعليم ، وبالتالي فالجمال والفن لا يعبر عن مثـال مطلق ، لأن الفن لديهم لا ينطوي على خير أو حقيقـة أو جمال ، صحيـح أن هيجل لم يـذكر أسـماء في معرض نقده للاتجاهات التي درست النشاط الفني ، لكن يمكن القـول إنه يقصـد نظريـة الفن لدى السوفسطائية ، لأن المحاكاة التي تقوم على الإلتزام الحرفي بكل تفاصيل الواقـع الحسي ، ليست موجودة عند أفلاطون أو أرسطو ، فـالمحاكـاة عند أفـلاطون هي محـاكاة للمثال الخالـد ، والمحاكـاة عند أرسـطو ، يتدخـل فيها الفنـان بوعيـه في استكمال بعض الجوانب الناقصة ، « أما عبارته القائلة بأن الفن يحاكي الطبيعة فلا تعني ـ كـما يبدو لأول وهلة ـ أن على الفنان أن ينقل ما يراه في الواقع نقلاً حرفياً وإنما المقصود ـ هنا ـ هو عمليـة الخلق لكائنات تامة الصـورة يكوّنها الفنـان حين يضفي عـلى المادة التي يستعملهـا صورة وشكلاً »[19] ، وهو يقصد أيضاً الاتجـاهات والنظريات التي تحـاول أن تسقط على الفن أحكامها الخارجية التي لا تنبع من طبيعة الفن ذاته ، ولذلـك فهي تحاول أن تجعـل الفن يحاكي الطبيعة ، ولذلك يقررون ـ فيما يروي هيجل عنهم ـ أن الإنسـان يجـد لذة في خلق مبـدعات فنيـة تجيء مطابقـة لبعض الموضـوعات الـطبيعية ، التي يلتقي بهـا الإنسان في تجربته العادية . ويريد الإنسان بذلك أن ينافس الطبيعة ، وأن يثبت مهارته بخلق أشياء لها مظهر طبيعي ، ولكن هيجل يرد على هذا الاتجاه حين يبين أن الإنسـان لا يستشعر لذة حقيقية إلا حين يبدع شيئاً يحمل طابعه الخاص ، ولا يكون تكراراً أو نسخـاً لموضـوعات أخرى تقع عليها أنظارنا في العالم الطبيعي[20] ، والمهارة الفنيـة الحقيقية تتجـلى في إبداع منتجات تكون وليدة النشاط الروحي للفكر البشـري ، بالإضـافة إلى أن تعريـف الفن بأنه محاكاة يجعل للفن هدفاً شكلياً محضاً ، وهو إعادة صنع الأشياء الموجودة بالفعل ـ في العالم

---

(19) د. أميرة حلمي مطر : فلسفة الجمال « مرجع سبق ذكره » ، ص 62 .

(20) Hegel: op. cit., p. 43.

الطبيعي - من خلال الوسائل والقدرات المتاحة للإنسان ، وهـذا معناه أن الإنسـان يظل عبداً للطبيعة ، لأنه يبذل جهده في تقليد الطبيعة فحسـب ، هذا بالإضـافة إلى أن الفنـان حين يعمد إلى منافسة الطبيعة عن طريق المحاكاة ، فانه إنما يحكم على فنه بـأن يظل دائـماً دون مسـتوى الطبيعـة ، ذلك لأن الإنسـان حين يقتصر عـلى المحاكـاة ، فانـه لا يتجاوز حدود الطبيعة ، في حين أنه لا بد لمضمون الفن من أن يحمل طـابعاً روحيـاً ، ولو اكتفى الإنسـان بتقليد الـطبيعة ، مـا استطاع أن يخترع الأدوات الكثيرة التي يستعملهـا ، لأنها ابتكار أصيل غير مقلد ، لأنها من صنعه مثل المطرقة والمسمار ، ولذلك فان الإنسان تظهر مهارته أكثر في الأعمال التي تنبثق عن روحه أكثر من الأعمال التي يحاكي بها الطبيعـة[21] .

ويسخر هيجل من الأعمال الفنية التي تحاكي الطبيعة مثل زوكسيس Zeuxis[*] الذي كان يرسم عنباً كان الحمام ينخدع به ، ويأتي إليه لينقره ، بقوله : « إن هذا الـرسم قد يخدع الحمام والقرود ، ولكنـه لا يخدع الإنسـان ، لأنه مجـرد عمـل متكلف ومتصنـع ، وليس إنتاجاً حراً من قِبل الفنان »[22] ، ويرى هيجل أن النظرة التي تؤكد على المحاكاة في الفن تضع الذاكرة ، بدلاً من الخيال المبدع ، كأساس للإنتاج الفني ، لأن الفنان حين يحـاكي الطبيعة ، فانه يرهق نفسه في تذكر التفاصيل الدقيقة ، بـدلاً من أن يجعل خيـاله المبـدع يقـوده ، وهـذا معنـاه حـرمـان الفنـان من حـريتـه في استخـدام ملكـاتـه في التعبـير عن الجمال[22] .

وعـلى الرغم من هجـوم هيجل عـلى الفن الذي يحـاكي الطبيعـة ، إلا أنه يقـر أن الفنان في حاجة إلى العودة إلى الطبيعة من أجل أن يقوم بدراسات طويلة وشاقة كي يفهم العلاقات التي تقـوم بين الألـوان بعضها ببعض ، ولكي يقف عـلى الفوارق الـدقيقة التي تميز الأشكال الطبيعية بعضهـا عن البعض الآخر ، ولكي يفهـم تفـاعلات الضـوء والظل وانعكاساته ، ولكن هذا كله لا يعني أن تكون الدعامة الأساسية للفن هي الاقتصـار على محاكاة الطبيعة[23] .

«وإذا كان الأساس عنـد هيجل هـو أن «الفن يعبر عن الـروح» ، فإن النـزعة الـطبيعية لا تكفي لتفسير النشـاط الفني ، لأنها تجعـل من الـطبيعـة هي الغـايـة الأسمى ، لأنها

---

(21) Ibid: p. 42.

(*) Zeuxis رسام اغريقي من النصف الثاني للقرن الخامس قبل الميلاد ، من أشهر فناني العالم القديم .

(22) Ibid: pp. 42- 43.

(23) Ibid: p. 45.

الأصل ، والفن مهما حاول تقليد الطبيعة فهو يبقى مجرد صدى لها ، لأن الأعمال الفنية ـ مهما بلغت درجة الكمال ـ تظل ينقصها شيء ما بالقياس إلى النموذج الطبيعي ، ومثال ذلك ، أن الفنان حين يحاول رسم صورة لشخص ما فإن لوحته لا يمكن أن تكون مجرد نقل لبعض الملامح ، أو محاكاة لبعض القسمات ، بل لا بد ـ من وجهة نظر هيجل ـ أن تجيء اللوحة معبرة عن إدراك الفنان الخاص لشخصية صاحب تلك الصورة . هذا بالإضافة إلى أن التمثيل Representation ، قد يتوافر في بعض الفنون كالتصوير والنحت ، ولكنه يكاد يكون معدوماً أو شبه معدوم في فنون أخر كالمعمار والشعر ، لأنه لا توجد نماذج طبيعية يحاول الشعر أو العمارة تقليدها[24] . ولذلك فان العمل الفني الذي يعبر عن الروح ، هو الذي يجعل الفنان يتحرر من إسار الجزئي ليعبر عن الكلي في شكل حسي ، ويشير هيجل ـ هنا ـ إلى موقف الإسلام من التقليد الأعمى للطبيعة ، فيبين أن الإسلام يرفض النزعة الطبيعية في الفن ، لأن الطبيعة ذات طابع روحي ، ولأن من خلقها قد وهبها الروح ، ويذكر هيجل أحد الأتراك الذي علق على صورة مرسومة قدمها له أحد الرحالة(*) ـ وهي صورة سمكة ـ بأن هذه السمكة ستقف يوم القيامة تتهمك بأنك صنعتها دون أن تعطيها روحاً(**) .

ونخلص من معارضة هيجل للمحاكاة في الفن إلى تأكيد بعض سمات فلسفة الفن عند هيجل وهي :

ـ لا يجوز أن يكون العالم الطبيعي هو القانون والمثل الأعلى للفن والتمثيل الفني ، صحيح أن الفن يقتبس مظهره من العالم الحسي ، لكنه لا يتخذ مضمونه من خلال التوقف عند هذا العالم الطبيعي ، وإنما يهدف الفنان إلى تجاوزه ، والتوسط بين العالم الطبيعي والعالم الروحي .

ـ لا يمكن أن نجعل من المحاكاة هدفاً للفن ، لأنه ـ بهذا ـ نحكم على الجمال

---

(24) Ibid: p. 42.

(*) الرحالة هو جيمس بروس James Bruce (1730 ـ 1794) وقد ذكر هذا في كتابه « رحلات لاكتشاف نهر النيل » .

(Travels to Discover the Source of the Nile)

(**) يذكر هيجل ـ هنا ـ أيضاً الحديث النبوي الشريف ، « يعذب المصورون يوم القيامة » ويرى بعض الباحثين أن المقصود بهذا الحديث هو « يعذب المصورون الذين يصورون الله تصوير الأجساد » ، ولكن فهم الحديث على أنه منع للتصوير أياً كان موضوعه . مما أدى إلى الاهتمام بالفن التجريدي . لمزيد من التفاصيل حول هذا الموضوع انظر : د. عفيف بهنسي : جمالية الفن العربي ـ ص 19 وما بعدها .

بالزوال ، ذلك لأن الفن ـ حينذاك ـ لن يطرح شيئاً جديداً ، ولأن هناك فنوناً بكاملها لا تحاكي الطبيعة مثل « الهندسة المعمارية » و « الشعر غير الوصفي » ، البعيدين عن محاكاة الطبيعة .

ـ تؤدي المحاكاة إلى أعمال ليست فنية ، تعتمد على ألاعيب في أسلوب الفنان ، وتعتمد على الذاكرة لا الخيال .

ـ إن الطبيعة والواقع من مصادر الفن الرئيسية ، لكنهما ليسا المصادر الوحيدة له .

بعد أن حلل هيجل النزعة الطبيعية وحلل موقفها من طبيعة الفن ، ينتقل إلى نظرية أخرى تقول أن وظيفة الفن تنحصر في إثارة الحواس والعواطف وشتى الانفعالات ، بحيث يكون مضمون الفن مشتملاً على كل مضمون النفس ، وقد عبر هيجل عن هذا المعنى حين قال : « إن الفن ينقلنا إلى مواقف لم نعرفها في تجربتنا الشخصية ، وينقل إلينا تجارب الآخرين . . . بحيث نصبح قادرين على أن نحس إحساساً عميقاً بما يجري في داخلنا . هكذا يُعلم الفن الإنسان عن نفسه ، فيُوقظ مشاعر راقدة ، ويضعنا في حضرة اهتمامات الروح الحقيقية . . . من خلال تحريكه لجميع المشاعر التي تجيش في النفس الإنسانية ، في عمقها وغناها وتنوعها ، ويدمج كل ما يجري في المناطق الباطنية في النفس في حقل تجربتنا »[25] أي أن الفن يهز جميع المشاعر لدينا ، حتى تبقى حواسنا منفتحة على كل ما يجري خارج أنفسنا ، ويتم هذا بواسطة ظاهر التجارب الواقعية التي يقدمها الفن ، أي بواسطة إشارات وصور وتصورات لها مضمون واقعي ، وهدفها هو التعبير عن هذا المضمون ، وهنا تكمن قوة الفن الخاصة وقدرته النوعية ، في أنه يجعلنا نتصور أشياء وموضوعات غير واقعية ، تبدو لنا كما لو كانت واقعية ، ولكن هيجل يرى أنه ـ حينذاك ـ لن يكون مضمون العمل الفني هو المهم ، لأن المهم هو استثارة الانفعالات والعواطف عند المتلقي ، عن طريق خلق مضامين شتى ، فيشعر المتلقي بالحب أو الكراهية ، أو الفزع ، أو الغضب ، الخ[26] ، وتبعاً لذلك فان دور الفن سوف ينحصر في استثارة هذه العواطف سواء كانت نبيلة أو حقيرة ، وهذا معناه أن قدرة الفن ستكون قدرة صورية خالصة ، وبالتالي ينفصل مضمون الفن

---

(25) Hegel: op. cit., p. 46.

(26) يذكر هيجل هنا بيتاً من الشعر للشاعر اللاتيني تيرانس Terence : « ما من شيء إنساني يمكن أن يظل غريباً عن الإنسان » ونصه باللاتينية :

(Nihile humani a me alienum puto Heaut)

عن شكله ، وإذا كان الفن يستطيع أن يتسامى بالإنسان إلى كل ما هو نبيل وحقيقي ، فانه يستطيع أيضاً - إذا ركز على استثارة العواطف والانفعالات فحسب - أن يغرق الإنسان في الشر والأهواء المدمرة ، ولذلك فان هيجل يرى أنه من الضروري ألا نجعل غاية الفن مجرد استثارة العواطف البشرية - مهما كانت - وإنما يجب أن نحرص على أن تكون هذه الاستثارة مصحوبة بنوع من التخفيف من حدة البربرية البشرية بشكل عام . لأن من واجب الفن أن يخفف من حدة عواطفنا وانفعالاتنا وأن يعمل على تهذيب رغباتنا وشهواتنا ، عن طريق الحد من الغرائز والنوازع والأهواء[27] .

وهذا يعني أن الفن في حد ذاته هو تحرر ، فالإنسان يتحرر حين يجد الفن يُمثل - له - أهواءه الذاتية وغرائزه ، فيظهر للإنسان ما هو كائن عليه ، فيعي كينونته ويتحرر . بل ان الفن حين يحول الأهواء الإنسانية - من خلال تشخيصها - إلى موضوعات للوعي ، فانه يجرد العواطف والغرائز من شدتها ، وتموضعها يؤدي إلى جعلها خارجية بالنسبة له . فالعاطفة حين تمر في التصور والتمثل من خلال الفن ، تخرج من حالة التركيز عليها ، وتعرض نفسها لحكمنا الحر[28] .

وهكذا نرى أن هيجل قد استفاد من أفلاطون وأرسطو، حول رؤيتهما لوظيفة الفن في تهذيب انفعالات النفس ، ولكنه يعيد صياغة رؤيته بشكل جدلي ، يكشف به عن رؤيته لطبيعة النشاط الفني ، فهو لا يطرح آراءهما في الفن كوسيلة لتهذيب النفس فقط، وإنما يطرح الفن كوسيلة للتحرر عن طريق تموضع الانفعالات والعواطف في تمثيل حسي خارجي ، مما يؤدي إلى استعادة النفس لحريتها ، ومقاومة ضغط الحزن والعواطف عليها لأن تموضع العاطفة يعني انفصالها عن شخصية الفنان ، واتخاذ موقف أكثر هدوءاً إزاءها ، فالفنان الذي يكتب قصيدة عاطفية ، يريد أن يموضع عاطفته ، لتقل حدتها عنده ، لكي ينظر إليها بموضوعية ، ولذلك يضحى الفن وسيلة للتحرر لدى الفنان والمتلقي عند هيجل[29] .

يرد هيجل بعد ذلك على الذين يطالبون الفن بأن تكون له رسالة أخلاقية محددة ، فلا تكتفي بأثر الفن في التأثير على المشاعر ، وإنما تسعى إلى أن يُعطي الفن النفس مضموناً أخلاقياً يتيح لها القدرة على مكافحة الأهواء وقهرها ، أي يصبح للفن قدرة

(27) Ibid: p. 46.

(28) Ibid: p. 48.

(29) Ibid: p. 49.

تطهيرية Catharsis أي تطهير النفس من الأهواء[30] . ولكن هيجل يرى أننا لو طلبنا من الفن أن يقدم لنا بعض النصائح الأخلاقية ، فاننا عندئذ نقيم تصدعاً بين مضمون العمل الفني وشكله لأننا نحاول أن نقحم هدفاً من خارج الفن ليصبح هدفاً للفن ، ولذلك فهو يرى أنه لا بد أن يكون هدف الفن نابعاً منه ، ولهذا فهو يرفض الأراء والنظريات الجمالية التي ترى في الفن مصدراً للذة أو البهجة ، أو وسيلة للتعليم أو الأخلاق أو الدين ، لأننا إذا ارتضينا للفن أن يكون له هدف أخلاقي ـ على سبيل المثال ـ فاننا نقيد الفن في خلقه لأشكاله الفنية ، ونضيّق من حجم الموضوعات التي يمكن أن يتناولها ، فالعمل الفني الذي يستعير مضمونه وهدفه من ميادين أخرى بشكل مباشر ، تتحطم فيه وحدة الشكل والمضمون إلى نصفين ، فتظهر لنا أفكاراً تجريدية مكسوة بزخارف خارجية لا لزوم لها ، فالأفكار المجردة ، تكتفي بنفسها وليست في حاجة إلى التمثيل الفني لإدراكها ، صحيح أنه من الممكن إستنباط بعض التعاليم من العمل الفني ، مثلما نتبين هذا من مقدمة دانتي اليجيري Dantis Alagheri للفردوس حيث يشير إلى المغزى العام لكل نشيد ، ولكن في هذه الحالة ، يشترط هيجل في هذا ألا يكون العمل الفني مجرد زخرف غايته تزيين مبدأ مجرد ، وأن يؤلف المضمون والشكل وحدة العمل الفني . وهذا يعني أنه يرفض التصريح في العمل الفني عن الموعظة الأخلاقية بشكل مباشر ، ولكن يمكن أن تُوجد بصورة ضمنية ، بحيث لا تبرز في العمل الفني ، ولا تفرض نفسها كمذهب أو كقانون مجرد . فإذا كان فكر الفنان لا يمكن أن يكون فكراً مجرداً ، فإن موضوع الفن لا يمكن أن يكون موضوعاً مجرداً أيضاً[31] .

والفن ـ من وجهة نظر هيجل ـ لا يمكن أن يقدم الأخلاق كأمر ، لأن السلوك الأخلاقي هو في حد ذاته تعبير عن الصراع الدائم بين القانون العام المطلق وبين النوازع والعواطف والأهواء الطبيعية ، بمعنى أن سلوك الإنسان الأخلاقي هو حصيلة الصراع بين ما تمتلي به نفسه من نوازع وأهواء ورغبات طبيعية وبين القوانين المجردة التي تتعارض مع رغبات النفس ، والإنسان في حياته اليومية أسير الواقع النثري « العادي والمبتذل » يئن تحت وطأة الحاجات الضرورية ويلهث وراء الغايات الحسية من جهة ، ويحاول السمو إلى ملكوت الحرية من جهة ثانية ، لكي يطوع إرادته لقوانين وتجريدات عامة[32] . وهذا التعارض يجعل الإنسان يتأرجح دائماً من الواجب إلى العاطفة ، ومن

(30) Ibid: p. 52.

(31) Ibid: pp. 52- 53.

(32) Ibid: p. 54.

الحرية إلى الضرورة ، ومن العيني إلى المجرد(*) .

وعلى هذا النحو ، يرى هيجل أن الأخلاق ذاتها تنطوي على تعارض وتناقض بين الروح والجسد ، فكيف يبسط الفن هذا التعارض ، ولا يتناوله ، ويكتفي بتقديم الموعظة الأخلاقية ، وهذا يعني أنه لا يمكن أن نفرض على الفن هدفاً من خارجه ، لأن هذا يفصل الشكل عن المضمون ، ويبقى الفن أسير حدود الهدف الذي يريد التعبير عنه .

نظرية الفن وفلسفة الفن

ميز هيجل بين النقد الفني ونظرية الفن ، وفلسفة الفن ، فالنقد الفني هو الذي يقوم بتحليل الأعمال الفنية وفقاً لنظرية ما في الفن ، التي تقوم بدورها بصياغة القواعد التي يصاغ من خلالها العمل الفني في عصر ما ، بينما فلسفة الفن « لا تسعى إلى فرض قواعد ما على الفن من أجل تحقيق الجمال ، وإنما عليها أن تبحث الجمال كما هو ، وكيف عبر عن نفسه ـ واقعياً ـ في الأعمال الفنية ، دون أن تأخذ على عاتقها تقديم شروط ما للإنتاج الفني »(33) وعلى أساس هذا التمييز الذي يقيمه هيجل بين النقد الفني ونظرية الفن وفلسفة الفن ، ينتقد ـ هيجل ـ النقد الفني ونظرية الفن ، لأن العمل الفني من وجهة نظره لا يمكن أن يتقيد بقواعد معينة ، والا تحول العمل الفني إلى عمل شكلي فقط ، لأن الذي يتقيد وفق القواعد هو العمل الآلي ، والفن الذي يخضع للقواعد الصارمة الموضوعة من قبل ، هو فن شكلي آلي ، ويضرب مثالاً على ذلك بكتاب « فن الشعر Arts Poetica » لهوراس(**) الذي يضع فيه قواعد للشعر تتسم بعمومية بالغة مثل قوله على سبيل المثال : أن موضوع القصيدة يجب أن يكون مفيداً ، ويجب أن يكون تصوير الأشخاص مناسباً لسنهم ووضعهم الاجتماعي ، الخ(34) .

(*) اهتم هيجل ـ على المستوى الفلسفي ـ بحل هذا التعارض ، عن طريق مبدأ أعلى يمثل وحدتها المتناغمة فالحرية هي جوهر الروح ، والضرورة هي قانون الارادة الطبيعية ، والحرية نفسها لا توجد إلا حين تكون في صراع مع نقيضها .

(33) Ibid: p. 18.

(**) عرض هوراس Horace (65 ـ 8 ق. م) آراءه الجمالية في رسالته فن الشعر وقد كتب رسالته على هيئة قواعد تقريرية ، يجب على الشاعر اتباعها ، ويؤكد فيها على الدور الحاسم لمحتوى الفن ، ويطالب الشاعر بثقافة فلسفية ، ويعرّف فيها ـ أيضاً ـ أنواع الفنون الشعرية المختلفة ، ويتوقف بشكل خاص عند الدراما . انظر دراسة وهوامش د. لويس عوض وترجمته لفن الشعر لهوراس ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة 1970 .

(34) Hegel: op. cit., p. 26.

ويرى هيجل أن هذه القواعد عديمة القيمة والفائدة ، لأن العمل الفني ليس وصفة طبية يستطيع من يعرف خطواتها أن ينفذها ، وإنما العمل الفني إبداع من العبقرية والموهبة ، ولكن هذا لا يعني أنه يسلم بالعبقرية أو الموهبة كمصدر وحيد للإبداع الفني ، وإنما يرى أن العبقرية هي استعداد طبيعي ولكي تكون العبقرية خصبة ومعطاءة ، فلا بد أن تمتلك فكراً منظماً ومثقفاً ، وتدريباً وممارسة طويلة ، وذلك كما بينت في الفصل السابق ، حين تحدثت عن ذاتية الفنان كأحد عناصر رؤية هيجل للعمل الفني . وبينت أن هيجل يرى أن الإنسان الذي لديه موهبة الشعر ، لا يمكن أن يكون شاعراً دون دراسة لعلم العروض والقوافي ، بمعنى أنه يجب على الفنان الموهوب ـ أياً كان ـ أن يدرس المادة الوسيطة التي يمارس فنه من خلالها ، لكي يفهم قوانينها ، سواء كانت الكلمة ، أو النغم أو اللون ، أو الضوء . فالدراسة والتمرين اللذان يشترطهما هيجل بجانب الموهبة للفنان ، لكي ينتج فناً ليس المقصود بهما التدريب على كيفية استخدام المادة الوسيطة في العمل الفني فحسب ، وإنما يعنيان أيضاً أن يكون لدى الفنان تجربة عميقة صادرة عن الروح والحياة ، ولذا فهو يرى ـ أيضاً ـ أن الفنان الموهوب الدارس ، الذي يخلو من تجربة عميقة لديه يريد أن يطرحها ، لا يمكن أن يقدم فناً يعبر عن الحقيقة ، ولهذا فإن أعمال « جوته » و « شيلر » الأولى باردة وغير ملهمة ، لأنهما لم يكن لديهما الخبرة العميقة التي يمكن نقلها ، بينما بعد أن أدركا النضج أبدعا آثاراً جميلة وعميقة ومكتملة الشكل[35] . وهوميروس ـ أيضاً ـ لم يكتب أناشيده الخالدة إلا في شيخوخته ، وبناء على ذلك يمكن القول بأن هيجل يرى أن العمل الفني يجمع بين العبقرية أو الموهبة ، والدراسة ، والفكر أو التجربة ، وهذه العناصر الثلاثة للعمل الفني هي التي تميز الجمال الطبيعي ، بالإضافة إلى بعض السمات التي تميز الجمال الفني عن الجمال الطبيعي ، أولها : أن العمل الطبيعي قابل للفناء ، مثل المنظر الطبيعي ، أو الشجرة المورقة ، لأنها سرعان ما تذبل ، بينما العمل الفني يدوم ، لأن الفن يقوم بتثبيت اللحظة التي يصورها . وثانيها : ان العمل الفني يختزل الواقع الطبيعي الفردي ، ويقدم لنا صورة أكثر صفاء وشفافية للقيمة الجمالية التي يريد إبرازها بشكل مكثف ، وثالثها : أن الله يتجلى في وعي الفنان وروحه ، ولذلك فالعمل الفني تعبير عن الإلهي والروحي ، فإذا كان الجمال الطبيعي يعبر عن الإلهي في وسط حسي وهو الطبيعة ، فإن الجمال الفني يعبر عن الإلهي من خلال وسط أرقى وهو الوعي الإنساني الذي يقوم بدور كبير ـ لدى

---

(35) Ibid: p. 27.

هيجل - في تشكيل العمـل الفني[36] . بل ان الفن يغدو عند هيجل وسيلة لكي يظهر الإنسـان ما هـو كائن في داخله للخـارج ، أي وسيلة للتخارج الـذاتي ، واكتساب وعي الإنسان بذاته ، فالإنسان يكتسب وعيه بطريقتين : أولاهما طريقـة نظريـة ، أي أن يعي الإنسـان ما هـو كائن بـداخله ، وثانيتهـا : طريقـة عملية ، أن يسعى إلى تمثيـل ما هـو بـداخله في شكل خـارجي ، لكي يتعرف على نفسه بشكـل أفضل ، ولهـذا ينشـأ الفن كوسيلة لكي يتعرف الإنسان على نفسه في شكل الأشيـاء الخارجيـة عنه ، فـالعمل الفني ينفصل عن الفنان بعد إبداعه ، ويصبح وسيلة لرؤية العالم من خلال الفن ، وذلك مثل الطفل الذي يلقي بأحجار في الماء ، لـيرى تلك الدوائـر التي تتشكل من صنعـه ، فيجد فيهـا ما يشبـه انعكـاس ذاتـه ، ولـذلـك نجـد هيجـل يقـول : « يسعى الإنسـان عـبر الموضوعات والأشياء الخارجية إلى الإلتقاء بذاتـه . . . تنطوي الحـاجة العـامة إلى الفن - إذن - على جانب عقلاني ، يتمثل في أن الإنسان بوصفه وعياً ، يـظهر ذاتـه ، أي يعرض نفسه لتأمله الخاص ولتأمل الآخرين ، وبالعمل الفني يسعى الإنـسان - وهو صـانعه - إلى التعبير عن وعيه لذاته ، وتلك ضرورة كبرى تنبع من الطابع العقـلاني للإنسـان ، الذي هو مصدر الفن وسببه ، مثلما هو مصدر كل نشاط ومعرفة »[37] .

إذا كان هيجل قـد بين معنى فلسفـة الفن ، ونظريـة الفن والفرق بينهـما ، فما هـو المقصود بالنقد الفني لديه وعلى أي أسس يقوم علم الناقد ، وما هو دوره في تحليل العمل الفني ؟ حول هذه التساؤلات يتحدث هيجـل في مقدمـة كتابـه « علم الجمال » ، بشكـل غير مباشر ، حـين يتناول الاتجـاه الذي يحصر الفن في المجـال الحسي Sensuous Sphere فقط ، عـلى أساس أن هـذا الاتجاه ينظر للعمل الفني بـوصفه وجـوداً مـدركـاً من قبـل حـواس الإنسـان التي تـأتيه من المجـال الحسي ، وجعـل غـايـة الفن هي إثارة المشـاعـر البهيجة ، ويرى هيجل أن هذه نظرة جزئية للفن ، لأنها تربط الفن بالشعور ، والشعـور في حقيقته ذاتي مجرد حـين يختفي منه الشيء العيني ويـزول ، ويتضح هـذا حين نتحـدث عن شعور الخوف ، فالخوف ينشأ لدى الإنسان حين يكون هناك شيء مـا يهدده بـالقضاء عليه ، وهذا يعني أن الخوف عبارة عن منفعـة مهددة بـالنفي ، ومن اتحاد الاثنـين المنفعة

---

(36) Ibid: p. 30.

(37) Ibid: p. 31.

ويقصـد هيجل ان الإنسـان يتعرف على نفسه في شكـل الأشياء الخـارجية عنـه ، ويضرب مثالاً عـلى ذلك بالطفل الذي يلقي بأحجار في النهر لكي يرى انعكاسات تلك الدوائر التي تتشكل من صنعه ، فيجد فيها ما يشبه انعكاس ذاته .

وسلبها يتولد شعور الخوف ، وهكذا يتبين لنا أن مضمون الشعور ـ بما هو كذلك ـ تجريد بحت ، ولذلك لا يمكن أن نربط الفن بشيء ذاتي ومجرد تماماً وإنما لا بد للعمل الفني أن يكون له طابع من الشمولية والموضوعية ، بحيث حين نتأمل العمل الفني ، فاننا ننفذ إلى الجوانب الكلية ، ولا نتوقف عند الأشياء الجزئية العارضة ، بينما إذا ربطنا الفن بالشعور فحسب ، فهذا يعني أننا سوف نتوقف عند الخاص ، وعند مشاعرنا الذاتية(38) .

وإذا أردنا أن نتذوق الأعمال الفنية بحيث نستغرق فيها ، ولا يصبح أقحام مشاعرنا الذاتية شرطاً ضرورياً لتمثل الفن الذي يوقظ فينا الشعور بالجمال ، فإن هذا يتطلب تدريباً خاصاً ، وهذا ما يمكن أن نطلق عليه مصطلح الذوق Taste ، ويقصد بهذا المصطلح بشكل عام « نظام الإيثار لمجموعة محددة من القيم الجمالية نتيجة لتفاعل الإنسان معها ، وفي تاريخ الآداب الغربية يرجع ذيوع مفهوم الذوق الأدبي إلى القرن السابع عشر مع ظهور النزعة الكلاسيكية المحدثة »(39) ، أما هيجل فيقصد بهذا المصطلح Taste أن يكون عند المرء شعوراً بالجمال أو حس الجمال ، وهو حالة من حالات الإدراك لا تتجاوز حالة الشعور . لكن هل يمكن الاعتماد على الذوق في تحليل وتقييم العمل الفني ؟

والحقيقة أن هيجل يرى أن الذوق كيفية حسية في إدراك الجمال ، والموقف الذي يتخذه من العمل الفني هو موقف حسي(40) ولذلك فان النقد الفني أو نظرية الفن التي تقوم على الذوق هي نظرة أحادية الجانب ، لأنها لا تقدم لنا أسساً لتحديد ماهية الجمال ، وتعجز عن تعميق الشعور ، لأنه ـ أي النقد الفني الذي يعتمد على الذوق في نقده ـ ينظر للعمل الفني من وجهة نظر المظاهر الحسية فحسب ، أما ما يعتمل في داخل العمل الفني وعصره ، وعبقرية الفنان ، فانه لا يستطيع أن ينفذ إلى هذه الأشياء والموضوعات ، وهنا يظهر الناقد الخبير The Connaisseur(*) كضرورة لدراسة العمل الفني ، وهو يحتل مكان المتذوق الذي يبني حكمه على الذوق الفني Artistic Taste الحسي ، ولهذا فهو مختلف عن المتذوق الذي يعطي انطباعه الحسي عن العمل الفني ، بينما الناقد نجده قد

---

(38) Ibid: pp. 32- 33.

(39) د. مجدي وهبة : معجم مصطلحات الأدب ص 563 .

(40) Hegel: op. cit., p. 34.

(*) المقصود من هذه الكلمة الناقد المتمكن من تقنية فن من الفنون أو أصوله إلى حد يؤهله لاطلاق حكم نقدي فيه .

يتوقف عند الجانب الشكلي والتاريخي للعمل الفني ويتجاوز هذا إلى فهم الطبيعة العميقة للعمل الفني ، وهذا ما يتطلب من الناقد أن يكون ذا ثقافة عميقة وواسعة تمكنه من دراسة العمل الفني ودلالته التاريخية ، ومادته ، ومختلف شروط إنتاجه ، وشخصية الفنان[41] .

وبناء على هذا ، يمكن أن نميز نوعين من النقد عند هيجل ، أولهما : النقد الذي يعتمد على الذوق كوسيلة لإدراك العمل الفني من خلال مظاهره الحسية ، ويعتبره هيجل أنه أقرب للتذوق الفني منه إلى النقد ، وهذا ما يطلق عليه في النقد الحديث النقد الانطباعي(*) الذي يأخذ بتسجيل الإحساسات الذاتية إزاء ظواهر الإدراك الحسي في العمل الفني ، و « هو اتجاه ذاتي في النقد الفني يرجع في تقييمه للعمل الفني إلى الأثر الفني الذي يحدثه الفن في متذوقه »[42] ، وثانيهما : النقد الذي يعتمد على معرفة الناقد Connaisseur الواسعة بالعمل الفني ، نتيجة لفهمه للأثر الفني من مختلف جوانبه ، وبالتالي فهو لا يتوقف عند الحدود المباشرة للعمل الفني وإنما يتجاوزها ، للغوص في أعماق العمل الفني . والنوع الثاني من النقد هو النوع الذي يحبذه هيجل ، ولذلك فهو ينتقد النظريات الجمالية التي تقوم على مبدأ الذوق Taste ، ويبدأ نقده ـ لهذه النظريات ـ من خلال تحليله للعلاقة بين المظهر الحسي للعمل الفني ، وذاتية الفنان ، فالفنان حين يستخدم المادة الحسية في العمل الفني ، فانه يضفي من روحه عليها أبعاداً لم تكن موجودة فيها ، ويجعل المادة الحسية مثل الحجر في النحت ، أو الألوان في التصوير تنطق بمعاني ومدلولات عميقة ، بل إن الفنان في استخدامه للمادة الحسية يغير موقفنا المألوف منها ، ويمكن أن نفهم ذلك ، إذا فرقنا بين موقف الإنسان من الأشياء الحسية وموقفه من العمل الفني ، فموقف الإنسان من الأشياء هو موقف الرغبة Desire والرغبة هنا نفي للآخر وتدمير له من أجل الاسهلاك ، وبالتالي لا تحتفظ ـ الأشياء أو الآخر ـ بأي استقلال أو تمايز عن الأنا ، ولذا فهي علاقة لا يتدخل فيها الفكر[43] وهذا ما نجده في رغبة الإنسان في أكل الحيوانات ـ مثلاً ـ فهو يستهلكها ، وبالتالي لا يحتفظ لها بأي وجود ، ولكن موقف الإنسان تجاه الفن مختلف ، فهو لا يتصرف ـ هنا ـ وفق رغبته ، لأن العمل الفني

---

(41) Ibid: pp. 34-35.

(*) النقد الفني الذي يعتمد على الانطباعية Impressionism هو أقرب إلى الخلق الفني الذاتي ، لأنه لا يعتمد على معايير أو قواعد محددة ويمثله في الأدب الأوروبي أوسكار وايلد وأناتول فرانس ، وديبوسي في الموسيقى .

(42) د. أميرة حلمي مطر : مقدمة في علم الجمال ص 111 .

(43) Hegel: op. cit., p. 36.

يحتل مستوى مغايراً للموضوع الطبيعي ، يخاطب مستويات مختلفة لدى الإنسان ، ولذلك لا يستطيع الإنسان إستهلاك الفن ، ولهذا فاهتمامه بالفن لا ينبع من الرغبة التي تتجدد باستمرار على سبيل المثال ، حين يشعر الإنسان بالجوع(44) .

وبناء على ذلك ، يمكن أن نميز بين الحسي في الفن ، والحسي في الطبيعة ، فالحسي في الطبيعة يخضع للرغبة ، بينما الحسي في الفن يتخطى الواقع المباشر الذي يخضع للرغبة إلى الكلية المطلقة ، أي إلى ما وراء الحسي المباشر ، بمعنى أن الحسي في الفن لا يصبح موضوعاً للرغبة ، وإنما موضوعاً للتأمل Reflection الجمالي ، يحتفظ معه بكامل حريته ، بدلاً من أن يدمر . ويمكن القول بناء على ذلك أن الفن يحرر الإنسان من الرغبة ، لأن الإنسان حين يتعامل مع العمل الفني ينصاع لمقتضيات عقله وليس رغبته ، من أجل إعادة تكوين الماهية الحميمة للأشياء ، بمعنى النفاذ إلى ما وراء الوجود الحسي للأشياء(45) .

والحقيقة أن هذه الفكرة قد استمدها هيجل من كانط Kant ، فقد سبق أن أشار كانط في كتابه « نقد ملكة الحكم » ، في الجزء الأول من الكتاب وهو بصدد تحليل الحكم الجمالي ، إلى «تحليل الجميل» وفقاً للحظات الأربع التي يشير إليها ، فهو قد أشار إلى هذا في اللحظة الأولى والرابعة ، وبين أن الشعور باللذة في العمل الفني منزه تماماً عن الرغبة والشهوة ، ولذلك يجعلها لذة عامة لا تستهلك الموضوع كما هو الحال في اللذة الخاصة بالرغبة أو الشهوة ، لأن الاهتمام في الرغبة يكون منصباً على الذات وليس على الآخر كما هو الحال في العمل الفني ، فحين يأكل الإنسان لا يفكر فيما يأكله ، ولكن يفكر في جوعه أو شبعه ، بينما في تناولنا للعمل الفني يكون تركيزنا عليه وليس على ذواتنا ، ولذلك فالجمال لدى كانط أيضاً له طابع كلي Universality(46) ويمكن أن نوضح موقف الفن من المظهر الحسي Sensuous Appearance إذا قارنا بين موقف الفن وموقف العلم من المظهر الحسي للأشياء ، فالفن يهتم بالمظهر الحسي من أجل تأكيد اهتمامه بالوجود الفردي المتعين للموضوع الكلي الذي يتناوله ، وقد سبق أن وضحت هذا عند هيجل في مفهوم الفكرة في الفن في الفصل السابق ، أما العلم ، أو الفلسفة فانها تسعى إلى تحويل المظهر الحسي إلى فكرة عامة ، أي إلى مفهوم Concept ، لأن كلا منهما ينشد

---

(44) Ibid: p. 36.

(45) Ibid: p. 36.

(46) Emmanuel Kant: The Critique of Judgement. Trans. by: J.C. Meredith, Oxford, 1952, p. 86.

العام ، وليس الخاص سوى لحظة لا بد من سلبها إلى لحظة أكثر كلية وعمومية . وبناء على ذلك يمكن القول إن الفن يمثل توسطاً بين الحسي المباشر Immediate Sensuness والفكر المحض Pure Thought(47) والمقصود بالحسي المحض - عند هيجل - هو ظاهر الشيء الذي يمكن إدراكه عن طريق السمع والبصر وكافة الحواس . ويمكن هنا أن نتساءل : ما هو الموضوع الحسي الذي يكون موضوعاً للفن ويعبر به عن التوسط بين الحسي المحض والفكر المحض ؟

إن الموضوع الحسي الذي يمكن أن يشكل موضوع الفن ، هو الموضوع الحسي الذي يمكن إدراكه بواسطة السمع والبصر وحدهما ، أما الشم والذوق واللمس فلا دخل لها بالإدراك الجمالي ، وإنما تدخل في نطاق إدراك الإنسان للأشياء الممتعة التي يشتهيها الإنسان ، وهي لا تدخل في عداد الجميل ولذلك فهو يقول : « . . . إن الفن يخلق تلك الأشكال ، وتلك الأصوات ليس من أجل ذاتها ، أو كما توجد في الواقع المباشر ، وإنما لتلبية وإشباع اهتمامات وحاجات روحية سامية ، لأن تلك الأشكال والأصوات بانبثاقها من أعماق الوعي ، تكون هي وحدها القادرة على الارتداد والانعكاس في الروح »(48) .

لكن كيف يستخدم الفنان المظهر الحسي للأشياء في صياغة أعماله الفنية ؟ يرى هيجل أن الفنان - حين يصيغ عمله الفني - لا يتعامل مع أفكار محضة أو مجردة ، لأنه ينبغي أن يكون العمل الفني حسياً وروحياً معاً ، ولن ينظم الفنان سوى أعمال فنية رديئة ، إذا أراد أن يسبغ شكلاً مجازياً Allegory على فكرة سبق التعبير عنها نثراً ، بمعنى أن العمل الفني لا يقوم على أساس الربط بين التفكير المجرد ، وبين الصورة أو التشكيل الذي لا يكون له غرض سوى زخرفة هذا التفكير ، لأن العمل الفني يقوم على وحدة الروحي والحسي ، المضمون والشكل ، ولهذا يرى هيجل أن الفنان يستخدم « التخيل » Imagination(*) لإبداع إنتاجه الفني ، فالفن لديه نشاط من إبداع التخيل

---

(47) Hegel: Aesthetics, p. 38.

(48) Ibid: p. 2.

(*) يربط علم النفس الحديث بين الإبداع والخيال ، والتخيل هو في جوهره عبارة عن عملية إعادة تركيب الخبرات السابقة في أنماط جديدة من التصورات أو الصور الذهنية عن الموضوعات التي لدينا ، ومن المعروف أن الكلمة الانجليزية Imagination اشتقت من الكلمة اللاتينية Imaginatis التي كانت بلورها مقابلاً للكلمة اليونانية Phantasia ومن هذه الكلمة اشتقت الكلمة Fancy وظلت الكلمتان Imagination Fancy مترادفتين من حيث اشارتهما إلى عملية تلقي الصور وتشكيلها ، حتى انفصلتا من خلال الرومانتيكيين ، خاصة من تأثر منهم بالفلسفة المثالية الألمانية عند كانط وشلنج ، وبعد أن وضع كولردج =

Imagination وليس الخيال ، لأن هيجل يميز بينهما ، فالتخيل لديه ، هو الخيال المبدع الخلاق ، أما الخيال العادي فهو نشاط الذاكرة الاسترجاعي ، وهو النشاط الذي يستخدمه الإنسان في حياته اليومية حين يسترجع ويتذكر الأحداث الجزئية دون وعي مضمونها ، أي دون أن يستنبط منها الجانب الكلي العام ، ولذلك فهو خيال غير مبدع ، بينما الخيال المبدع أو التخيل فهو الذي يعقل ويخلق تمثيلاً ، وصوراً وأشكالاً ، ويسقط على أعمق الاهتمامات الإنسانية وأكثرها عمومية تعبيراً مجازياً حسياً وواضحاً ، فإذا كان النشاط الفني ينصب على المضمون الروحي ، الممثل تمثيلاً حسياً ، فإن التخيل هو الذي يضفي على هذه المضامين أشكالاً حسية ، بمعنى أن يكون كل شيء في العمل الفني جزءاً من مضمونه ، ولذلك فهو يرى أن التخيل أو الخيال المبدع هو الموهبة Talent لدى الفنان ، ويربط بينهما ، فكل إنسان يستطيع ـ عن طريق التدريب ـ اكتساب درجة معينة من المهارة الفنية ، لكنه لن يبدع أعمالاً فنية أصيلة لأنه يفتقد إلى عنصر نوعي هو التخيل أو الموهبة ، وهي شيء طبيعي شبه غريزي ، ويستطيع الفنان بامتلاكه لموهبة الخيال ، أن يعبر عن الأشياء الروحية العميقة في صور حسية[49] .

ويمكن أن أوضح هنا أن ما سبق : يعني أن الموهبة الفنية ـ عند هيجل ـ هي في الأساس ـ ملكة طبيعية ، وذلك لأنها بحاجة دوماً إلى الحسي لكي تؤكد ذاتها ، ولأن العنصر الحسي والطبيعي يلعب دوراً هاماً في إنتاج العمل الفني ، فالموهبة والتخيل يبينان الخصوصية النوعية للعمل الفني ، التي تجمع بين الروحي والطبيعي ، فنجد أيضاً الموهبة والتخيل كلاهما له جانب طبيعي أيضاً إلى جانب الجانب الروحي . ولا يعني هذا أن هيجل يقول إن الفن يعتمد على المصادفة ، ما دام يقول إن الموهبة والتخيل ملكة طبيعية ، وشبه غريزية ، وإنما يقصد أن يقول إن منبع الفن هو التخيل الحر ، وهو لهذا لا يعتمد على المصادفة ، لأن كل مضمون يناظره شكلاً يعبر عنه ، يبذل الفنان أقصى ما لديه من أجل العثور عليه .

. وكما سبق أن رأينا أن هيجل يرفض الاتجاهات النقدية والجمالية التي تكتفي بالمظهر الحسي للعمل الفني كأساس لنقد الفن ، فيمكن أن نتساءل : ما هو موقف هيجل من النظريات الجمالية القائمة على مبدأ الذوق Taste ؟

= تفرقته الهامة بين الخيال والوهم . راجع :

Norman Friedman, Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics, 1969, p. 370.

(49) Hegel: op. cit., pp. 40- 41.

يرى هيجل أن هناك اتجاهين لدراسة وتحليل الأعمال الفنية ، أولهما : الاتجاه الذي يركز على الشكل الخارجي للأعمال الفنية ، ويحاول تصنيف الأعمال الفنية وفقاً لنظام معين ، ليجعل منه أساساً لتاريخ الفن ، وبالتالي يقدم نظرية جمالية تقدم القواعد العامة للخلق الفني ، وهذا ما نجده في « نظرية التراجيديا » لدى « أرسطو » ، في كتاب « فن الشعر » ، ونجده أيضاً في كتاب « هوراس » « فن الشعر » ، وثانيهما : الاتجاه الذي يستغرق في تأملاته عن الجمال ، ويحاول تطوير فلسفة مجردة في الجمال ، تبدأ بالعام والكلي ، أي تبدأ بفكرة الجمال ، وليس الإنتاج الفني ، وهذا ما نجده في تحليل « أفلاطون » للجمال[50] .

وينتقد هيجل الاتجاه الأول ، الذي يمثله الفن الشعري لهوراس Horace « وفي الجليل » الذي كتبه لونجينوس Longinus(*) ويرى أن نظريتها ـ القائمة على مبدأ الذوق ـ لا تضيف جديداً ، لأنها تقدم قواعد وتحديدات وشروطاً للإنتاج الفني ، لا تسود إلا في عصور انحطاط الفن والشعر ، وهي تقدم فناً شكلياً آلياً ، لأن الفن لا يمكن أن ينتج وفقاً لشروط ومواصفات معينة معروفة مسبقاً . ولأن القواعد العامة للفن لا يمكنها تفسير الفن في كل العصور ، لأن كل عمل فني ينتمي إلى عصر معين ، وإلى شعب وبيئة ، بل إن الفن يرتبط ببعض تصورات وغايات الشعوب التاريخية وغير التاريخية . ويرفض هيجل هذه النظريات لأنها بطبيعتها مستخلصة من عدد محدود للغاية من الأعمال الفنية التي جرى اختيارها وفقاً لمفاهيم الجمال في ذلك العصر الذي ينتمي إليه هوراس ، ومفهوم الجمال الذي يتبدى عينياً في الأعمال الفنية قد يختلف من شعب إلى آخر ، فيقول هيجل : « . . . إن مفهوم الصيني عن الجمال قد يختلف عن مفهوم الزنجي ، وهو بدوره يختلف عن مفهوم الجمال لدى الأوروبي»[51] ويقصد هيجل بذلك أن القيم الجمالية السائدة في فن شعب معين مثل النحت المصري القديم ، الذي يقوم على التجريد ، تختلف عن القيم الجمالية السائدة في النحت اليوناني التشخيصي ، القائم على إبراز التفاصيل الدقيقة وتشريح الجسم الإنساني ولذلك قد نجد الأوروبي لا يستسيغ فن

---

(50) Hegel: Aesthetics, p. 15.

(*) يستند لونجينوس في فكرته عن الجليل The Sublime إلى الذوق ، وأساس الذوق هو الحس ، والجليل هو الذي نشعر في حضرته بالارتياح ، ويمتلىء العقل به ، بحيث يعجز عن إدراك غيره ، وقد حاول أن يضع لونجينوس السمات والقواعد العامة التي تميز العمل الفني الجليل والرائع عن العمل الفني الجميل ، فبين مثلا أن الضآلة والصغر في الحجم من سمات الجميل ، بينما الضخامة من سمات الجليل .

(51) Ibid: p. 44.

شعب آخر ، مثلَ النحت المصري القديم ، أو الموسيقى الشرقية[52] .

وهذا يعني أن الذوق لا يصلح كأساس جمالي لإقامة نظرية جمالية أو فلسفة في الفن ، ولكنه قد يصلح في تقييم الظاهر الخارجي للأعمال الفنية ، ولتكوين الذوق الفني لدى الجمهور ، بحيث يستطيع ـ حين يتناول العمل الفني ـ ترتيب مختلف عناصره ، ومهارة الأداء ، أي أن الذوق لمبدأ جمالي يصلح فقط في تكوين الذوق الفني لدى الجمهور وإرشاده . أما الناقد فهو لا يحتاج إلى الذوق أو الذاكرة فحسب ، وإنما يحتاج أيضاً ـ مثل الفنان ـ لمخيلة نشطة ، قادرة على استيعاب سمات الأشكال الفنية المجسدة ، بحيث يستطيع أن يعي المقارنات والمقابلات فيما بينها .

والحقيقة أن هيجل لا يتوقف عند الاتجاهات الجمالية التي تدرس العمل الفني انطلاقاً من الخاص في العصر القديم والوسيط ، وإنما يتناول أيضاً بعض التعريفات التي كانت سائدة عن الجمال في عصره مثل جوته Goethe (1749 ـ 1832) وماير Meyer (1760 ـ 1832) ، وهيرت Hirt (1759 ـ 1839)(*) وهي تنطلق من الأعمال الفنية في تحليلها للجمال ، بحيث يشكل أساساً عينياً له ، فمثلاً هيرت يبين أن أساس التقييم والحكم في موضوع الجمال وتكوين الذوق هو مفهوم المميز Characteristic ، فالجمال في رأيه « هو الكمال الذي يمكن أن يدركه موضوع منظور أو مسموع أو متخيل »[53] ، ويعرف الكمال « بأنه ما يطابق هدفاً محدداً تحدده الطبيعة أو الفن عند خلق الموضوع الذي يجب أن يكون كاملاً »[54] ويقصد هيرت بذلك أننا إذا أردنا أن نصدر حكماً ما على الأعمال الفنية ، فانه يجب أن نركز انتباهنا الرئيسي على السمات التي تميز العمل الفني عن غيره من الأعمال الأُخر ، ويقصد بالسمة المميزة ـ وهي قانون الفن لديه ـ « الفردية المحددة التي تسمح بتمييز الشكل ، والحركات ، والإشارات ، والتعبير. . . الخ .والأوضاع التي يختلف بها الموضوع عن موضوع آخر »[55] .

ويلاحظ هيجل في التعريف السابق أنه لا ينصرف إلى الشكل فقط ، وإنما يهتم

---

(52) Ibid: pp. 44- 45.

(*) هؤلاء الاعلام من أكبر نقاد الفن في عصر هيجل ، فلقد كان ماير « مديراً » لأكاديمية الفن في « فايمار » ، وهو الذي تبنى تعريف جوته للجمال في كتابه « تاريخ الفنون التشكيلية في اليونان » ، وعرض فيه أيضاً لوجهة نظر « هيرت » وهو أستاذ علم الآثار في جامعة برلين في ذلك الوقت ، وأشهر مقال له هو « الجمال في الفن » .

(53) Ibid: p. 17.

(54) Ibid: p. 17.

(55) Ibid: p. 17.

أولاً : بالمضمون أي الشعور أو الموقف ، أو الحدث الذي يتخلل العمل الفني ، ثم يناقش ثانياً : الكيفية التي يتم بها التعبير عن ذلك المضمون . وعلى هذه الكيفية ينطبق قانون « المميز » في الفن الذي يطالب هيرت بتطبيقه على الأعمال الفنية ، بحيث تساهم جميع خصائص نمط التعبير في إبراز المضمون ، وأن تكون جزءاً من التمثيل الشامل[56] .

ويمكن أن نشرح هذا من خلال مثال الدراما ، التي تعكس مضموناً محدداً ، فينبغي وفقاً لنظرية هيرت ، استبعاد كل التفاصيل الجزئية التي لا تفيد جوهرياً في التعبير عن مضمون الدراما ، بحيث لا يتضمن العمل الفني أي شيء فائض عن الحاجة .

ولقد اكتسبت نظرية هيرت ، وتعريفه للجمال أهمية في عصره ، ولكن « ماير » في كتابه « تاريخ الفنون التشكيلية في اليونان » ، يرى أن وجهة نظر هيرت قد اندثرت دون أن تترك أثراً ، وكان هذا لصالح الفن ، لأنه لو التزم الفن حرفياً بتلك النظرية لأدى ذلك إلى خلق فن ساخر « كاريكاتوري » محض ، وتلك النظرية تقوم على فكرة خاطئة وهي : أن الفن يجب أن يهتدي بشيء ما . ولهذا فهي تحاول أن تفرض قواعد ما على الفنان ، ترى أنها ضرورية لخلق الأعمال الفنية الحقيقية ، وهو بهذا يخرج عن فلسفة الفن التي تبحث في ماهية الجمال بشكل عام وكيف عبر عن نفسه في الأعمال الفنية الموجودة ، دون أن تهتم بتقديم شروط للإنتاج الفني .

ورأي هيجل في نظرية « هيرت » وتعريفه للجمال ، يعبر عنه بقوله : « إن تعريف هيرت لا يسمح لنا بتكوين فكرة واضحة عما يجب تمييزه في الجمال الذي يخلقه الفن ، وعن مضمون الجمال بشكل عام . وهو لا يعطينا من هذه الزاوية سوى تعريف شكلي يتضمن جزءاً من الحقيقة ، ولكنها الحقيقة المجردة Abstract True »[57] أما ماير فهو لم يقدم وجهة نظر جديدة خاصة به ، وإنما استعار وجهة نظر جوته ودافع عنها ، فهو قد اهتم مثل جوته بتحديد المبدأ المتحكم في الأعمال الفنية العائدة إلى العصر القديم بحيث يفيده في تحديد الجمال بشكل عام .

ونلاحظ أن هيجل حين يتعرض لتحليل ماير Meyer للجمال ، فانه يتعرض أيضاً لوجهة نظر جوته حول الجمال ، لأن الأول يتبنى وجهة نظر الثاني ، ولأن ماير يصرح منذ

(56) Ibid: p. 18.

(57) Ibid: p. 19.

البداية بأنه ليس في نيته أن يقبل أو يرفض قوانين الفن التي وضعها هيرت أو غيره من الفلاسفة والنقاد القدامى ، وإنما لا يشعر بحرج في تأييده لوجهة نظر جوته(58) .

ويرى جوته(*) Goethe « إن المبدأ الذي يتحكم في الأعمال الفنية القديمة هو مبدأ الدال The Significant وأسمى تطبيقاته هو الجميل »(59) وتحليل هيجل لرأي جوته أن العمل الفني عند جوته يضم شيئين اثنين هما : المضمون ، ونمط التمثيل ، فحين نتناول أي عمل فني علينا أن نبدأ بما هو معروض علينا مباشرة ، ثم نبحث بعد ذلك عن مدلوله أو مضمونه . أي أن ما نراه من الخارج ليس له قيمة مباشرة ، وإنما يكون له قيمة حين ننسب إليه باطناً أو مدلولاً يبث الحياة في ظاهره الخارجي ، ومثال ذلك نجده في الحكاية الرمزية Symbolic Story التي تتلقى مدلولها من المغزى الأخلاقي الذي تنطوي عليه ، وهذا يعني الفصل بين شكل العمل الفني ومضمونه ، وهذا يتنافى مع وجهة نظر هيجل التي ترى وحدة الشكل والمضمون في العمل الفني ، ولذلك يختلف هيجل مع جوته في تعريفه للجمال ، لأنه ـ أي جوته ـ لا يعترف بالقيمة الذاتية لأي شيء ، فالعين البشرية مثلاً ليس لها قيمة في ذاتها إلا من خلال المدلول الذي لا يعبر عن نفسه كاملاً في العين ، ولذلك يتساءل هيجل ساخراً : بماذا يختلف المبدأ الذي يطرحه جوته عن المبدأ الذي طرحه هيرت من قبل ؟(60)

ويرجع هيجل سبب ظهور نظرية « جوته » و « ماير » في ذلك الوقت التي تغلب المضمون على الشكل ، وتحاول تفسير الفن تفسيراً روحياً إلى أن النزعة الرومانتيكية كانت تسود في ذلك الوقت .

ويرى هيجل أن جميع النظريات التي حاولت أن تضع قواعد صارمة للفن ، تكون بمثابة خطوات للفنان في عمله ، كان مصيرها إلى الزوال ، لأنها تحد من حرية الفنان ، وتغفل الجانب النوعي للفن . بينما الأفكار التي طرحت في موضوع تاريخ الفن في العصور المختلفة ، باقية ، ولا تزال تحتفظ بقيمتها ، لأن هذا الموضوع يتطلب إلماماً

---

(58) Ibid: p. 19.

(*) ساهم جوته في تطور علم الجمال عن طريق مؤلفاته في علم الجمال ، واهتمامه بفن النحت والعمارة وفن التصوير في مختلف العصور . فكتب عن مسائل الفن ، وأصولها وهو من المصادر الرئيسية لفكر هيجل الجمالي .

See: Bosanquet: A History of Aesthetic, p. 304, cf.

(59) Ibid: p. 19.

(60) Hegel: Aesthetics, p. 20.

واسعاً وعميقاً بالفنون وأنواعها وبالظروف التاريخية المصاحبة لها ، مما يؤدي إلى استخلاص الكلي من الفردي ، والباحث في تاريخ الفن يزود فيلسوف الفن بوثائق ومادة علمية توفر له الأساس العيني لفلسفته ، وقد حاول جوته أن يدرس تاريخ الفن في العديد من كتاباته ، وتكتسب كتاباته ـ في هذا ـ اهميتها ، لأنها لا تتورط في وضع قواعد للفن ، رغم أنها تنطلق في دراسة الفن من الخاص[61] .

عرضت فيما سبق موقف هيجل من النظريات الجمالية التي تحاول تعريف الجمال في الفن من خلال تحليل الموضوعات الجميلة ، أي تبدأ من الخاص ، أي من الأعمال الفنية ذاتها ، ترى ما هو موقف هيجل من الاتجاه الثاني ؟ الذي لا يبدأ من الموضوعات الجميلة ، وإنما يبدأ من فكرة الجمال ذاتها ، أي الجمال كما هو ، على نحو ما فعل أفلاطون ، الذي يرى أن ما هو حقيقي ليس الأفعال الصالحة الخيرة ، أو الأعمال الفنية الجميلة ، وإنما الخير والحق والجمال بما هي كذلك في ذاتها ، ولذاتها ، وطبقاً لمفهوم أفلاطون فانه لا يمكن الوصول إلى تعريف الجمال إلا من خلال الفكر التصوري Conceptual Thinking الذي يستطيع ـ وحده ـ تسليط ضوء الوعي على الطبيعة المنطقية والميتافيزيقية للفكرة بوجه عام ، ولفكرة الجمال بوجه خاص[62] .

وعلى الرغم من أن هيجل يتفق مع أفلاطون في أهمية تناول الجمال في الفن من خلال الكلي والعام قبل الخاص والجزئي ، إلا أنه يتحفظ في استخدام فلسفة أفلاطون في الجمال ونتائجه وذلك حتى لا يقدم ميتافيزيقا مجردة للفن على النحو الذي قدمه أفلاطون ، ولأن هيجل يرى أن المفهوم الفلسفي للجمال يجب أن يكون توسطاً بين التعميم الميتافيزيقي وخصوصيته التعين الواقعي للجمال[63] . وهيجل يتحفظ أيضاً على قبول الفلسفة الأفلاطونية برمتها ، لأن غياب المضمون في الفكرة الأفلاطونية لم يعد يلائم حاجات عصره الفلسفية الفنية .

وعلى ذلك ، يمكن القول إن هيجل لا يتفق مع الاتجاهين السابقين ، لأنه يرى أن الاتجاه الأول الذي يبدأ من الخاص في الفن ، يفتقر إلى التحديد الكلي للتعينات الكثيرة التي يوردها ، وكذلك الاتجاه الثاني ، الذي يبدأ من العام في الفن ، يفتقر إلى الإرتباط

---

(61) Ibid. p. 21.

(62) Ibid. pp. 21-22

(63) Ibid. p. 22

بالخصوصيات الفردية في العمل الفني[64] .

والحقيقة أن المتأمل في الدراسات الجمالية المعاصرة ، سيجد أن مشكلة « تعريف الجمال » من المسائل المعقدة في علم الجمال ، والتي لم يتم التوصل فيها إلى حل نهائي ، وقد واجه هيجل بشكل مباشر هذه المشكلة حين تعرض لنقد الاتجاهات السابقة التي أشرت إليها ، وحين استعرض التعريفات المختلفة التي كانت سائدة عن الجمال وتحديده لمصطلح علم الجمال ، ثم حين بين وجهة نظره في تعريف الجمال في الفن وهو : « كشف الحقيقة ، وتمثيل ما يجيش في النفس البشرية تمثيلاً عينياً ومشخصاً »[65] ، ولكن إذا تأملنا في هذا التعريف سنجد أنه تعريف عام ، ويشترك الفن فيه مع الدين والتاريخ والفلسفة ، ولذلك يستدرك هيجل ويبين أن وضع أي تعريف أو هدف للفن من خارجه ، سيجعل الفن في الدرجة الثانية من الاهتمام ، لأنه سيحول الفن لمجرد وسيلة لتحقيق هذا الهدف ، ولذلك لا بد أن يكون هدف الفن أو تعريفه نابعاً من ذاته ، بمعنى حين نقول إن الفن يكشف عن الحقيقة ، فاننا لا نقصد من ذلك أن الفن يكشف عن أية حقيقة ، وإنما نقصد أن الفن يكشف عن الحقيقة الجمالية ، وليست الحقيقة بالمفهوم الديني أو الفلسفي لأن لكل منهما ميادينها وأدواتها التي يمكن عن طريقها تقديم الحقيقة أو التعبير عنها .

ولذلك ينتقد هيجل الاتجاهات التي تربط الفن بالمنفعة ، أو الأخلاق ، أو إصلاح العالم لأن هذه الأهداف ، غاية في ذاتها ، ومنفصلة عن الفن ، وليست نابعة منه ، وغير ملازمة له . ولذلك لا بد أن يكون الهدف النهائي للفن محايثاً للموضوع نفسه ، وهيجل ينقد التأملات السابقة ، لأنها تأملات خارجية عن العمل الفني ، وهي الطريقة التي كانت سائدة في دراسة أي موضوع من الموضوعات ، حتى لو كان هذا الموضوع هو الفن ، ولذلك لا بد من دراسة الفن في ذاته بدلاً من إسقاط الأحكام الخارجية عليه ، وذلك حتى لا يتحول الموضوع الذي ندرسه وهو الجمال الفني إلى مصادرة Postulate نسلم بها قبل دراسة الفن ، بينما المنهج الجدلي عند هيجل يرفض البداية بمصادرة لا يمكن البرهنة على حقيقتها . ونتيجة لهذا فان هيجل في دراسته ـ للجمال في الفن ـ ينحو منحى مختلفاً عمن سبقوه ، فهو لا يبحث عن تعريف نهائي أو هدف نهائي للعمل الفني ، وإنما هو ينظر للعمل الفني بوصفه وحده يعبر « عن فكرة » مصالحة الأضداد ، التي سبقت

---

(64) Ibid: p. 22.

(65) Ibid: p. 70.

الإشارة إليها ، حين تحدثنا عن فكرة الجميل لديه ، ويرى هيجل أن استخدامه لكلمة فكرة Idea ، تختلف عما ورد لدى النقاد من معان لهذه الكلمة ، فعلى سبيل المثال نجد أن روموهر Romoher(*) يخلط بين الفكرة وبين التصور اللامتعين والمثال المجرد ، الذي يخلو من الفردية ، ولذلك جاء تعريفه للجمال غير مقنع فلسفياً ، فهو - أي روموهر - يقول : إن الجميل . . . هو الذي يلازم جميع سمات الأشياء التي تستوقف النظر وتبهجه ، وبواسطته تمتع العين والروح ، أي أنه يحصر الجميل في امتاع النظر والروح ، وبالتالي يربط بين الجمال واللذة ، رغم أن كانط كان قد أوضح أنه لا بد من تجاوز دائرة الشعور المحض البسيط التي تربط بين الجمال واللذة ، ولذلك فان مفهوم الفكرة Idea عند هيجل لا يقع في التناقضات التي وقع فيها « روموهر » ، لأنها عينية في ذاتها ، أي كلية من التحققات ، والجميل عند هيجل هو الذي يعبر عن التطابق المباشر بين الفكرة وتمثيلها الموضوعي(66) .

بعد أن تحدث هيجل عن نظرية الفن ، فانه يتحدث بعد ذلك عن فلسفة الفن ، ويحلل الأفكار التي قدمتها الفلسفة في الجمال الفني ، وهو يرى أن علم الجمال يدين بولادته كمصطلح وكعلم(**) إلى الفلسفة ، وليس إلى نظريات الفنون التي اهتمت بوضع القواعد التي يجب اتباعها في الجمال الفني .

والقضية التي يبدأ من خلالها هيجل تحليله لفلسفة كانط الجمالية هي : إذا أردنا أن نُعرّف الفن تعريفاً بالغ العمومية ، فنقول إن الفن هو الوسط Media الذي تتم فيه المصالحة أو التوفيق بين الروح المجرد والطبيعة ، أي أن الفن يحقق اتحاد عالم الروح وعالم الطبيعة . والواقع أن هذه الإشكالية هي التي اهتمت بها الفلسفة الكانطية بشكل خاص ، ويعتبر كتاب « نقد ملكة الحكم The Critique of Judgement » (1790)

(*) « كارل فريدريك فون روموهر » اهتم بفكرة الفن في كتابه « أبحاث إيطالية » .

(66) Hegel's Concept of Art: An Interpretative Essay, by: Charles Karelis, Oxford, 1979, p. XL.

(**) لا يقصد هيجل بمصطلح « علم الفن » الذي يتكرر كثيراً في محاضراته ، ما يقصده علماء النقد المحدثون من علم الفن بالمعنى التجريبي لهذه الكلمة ، حيث يستطيع الناقد استخدام الوسائل العلمية الحديثة مثل الكمبيوتر (الحاسب الآلي) والاحصاء في استخراج دلالة النص من خلال البنية الداخلية عن طريق حساب المعادل التكراري . وإنما يقصد هيجل بكلمة العلم الفلسفة الجدلية بشكل خاص ، ولذلك نجده في مقدمة الظاهريات ، يتحدث عن علم جديد ، فيقول: «إن الصيغة التي يمكن أن توجد فيها الحقيقة ، هي الصيغة العلمية ، لقد قصدت العمل على تقريب الفلسفة إلى صيغة العلم . . لتغدو معرفة واقعية » انظر مقدمة ظاهريات الروح ترجمة كوفمان ، ص 12 .

محاولة من جانب كانط للتوفيق بين عالم الضرورة وعالم الحرية أو الإرادة .

وهنا تكتسب فلسفة كانط أهميتها ـ من جهة نظر هيجل ـ لأنها أبرزت التعارض بين العقل العملي والعقل النظري ، وبينت ضرورة حل هذا التعارض ، ولكن يلاحظ هيجل أن كانط لم يول هذا الموضوع الاهتمام الكافي ، رغم أنه يشكل الواقع الحقيقي للفن(67) .

وقد سبق لهيجل أن تناول الفلسفة الكانطية بالتحليل حول هذه القضية في كتابه موسوعة العلوم الفلسفية حين ناقش هيجل الموقف الثاني للفكر تجاه الموضوعية على نحو ما يتمثل في المذهب التجريبي والمذهب الكانطي(68) . ويحلل هيجل إسهامات الفلسفة الكانطية من خلال مناقشته لموقفها من الموضوعية Objectivity فيعرض بالتحليل النقدي للعقل النظري والعملي وملكة الحكم . فيبين هيجل أن النقطة الأولى في فلسفة كانط هي أنه لا بد للفكر أن يفحص قدراته الخاصة على المعرفة ، أي أنه يتساءل إلى أي حد تستطيع صور الفكر أن تقودنا إلى معرفة الحقيقة ، ولكنه وقع في بعض الأخطاء من وجهة نظر هيجل ، مثل فصله بين صور الفكر ونقده ، أي فصل بين موضوع البحث وفعل البحث(69) ، وهناك خطأ آخر وقع فيه كانط ، وهو أنه حين درس المقولات العقلية التي تضفي الوحدة على الإدراكات الحسية المبعثرة ، فانه ركز على المبدأ الذي تقوم عليه المقولات وهو « الوحدة الترنسندنتالية للوعي الذاتي » ، ولم يحاول استنباطها ، أو إبراز الضرورة فيها وإنما اكتفى بسرد هذه المقولات وتصنيفها . ويرصد هيجل خطأ ثالثاً وقع فيه كانط ، وهو حصر المقولات في ذهن الذات المفكرة فقط ، ووصفه لهذه المقولات بأنها ذاتية وليست موضوعية . وهيجل يختلف مع كانط في هذه النقطة بالذات ، فعلى الرغم من أن هيجل يسلم بأن للمقولات طابعاً ذاتياً ، من حيث إنها تعبر عن الصور العقلية العامة للأشياء ، إلا أنه يرى أن لها طابعاً موضوعياً أيضاً ، من حيث إنها تعبر عن جوهر الأشياء ، أي أن لها طابعاً ذاتياً وموضوعياً معاً .

ويرى هيجل أن العالم المثقف قد أخذ بالتفرقة التي وصفها كانط بين الذاتي الموضوعي . وهكذا فإن نقد العمل الفني ينبغي أن يكون موضوعياً لا ذاتياً . وبعبارة أخرى «ان النقد بدلاً من أن ينبع من الوجدان العرضي ، أو الشعور الجزئي العابر ، أو

---

(67) Hegel: Aesthetics, p. 57.

(68) هيجل : موسوعة العلوم الفلسفية . ترجمة د. إمام عبد الفتاح ، ص 145 ، وما بعدها .

(69) المصدر السابق ، ص 147 .

من مزاج اللحظة الراهنة ، فإنه لا بد أن يضع نصب عينيه الخطوط العريضة والنقاط العامة التي أقرتها قوانين الفن »[70] .

ويرى هيجل أن « كانط كان أول من حدد ، بصورة قاطعة ، الفرق بين العقل Reason ، والفهم Understanding ، وموضوع العقل ـ لديه ـ هو اللامتناهي ، أما موضوع الفهم فهو المتناهي أو المشروط أي الظاهر Appearance لكن غلطته أنه وقف عند وجهة النظر السلبية وحدها ، وأنه حد صفة اللامشروط في العقل بأنها تماثل ذاتي مجرد دون ظل من التمييز ، وبهذا حط من العقل وأنزله إلى مرتبة الشيء المتناهي المشروط »[71] .

وقد أدت مبادىء الميتافيزيقا ـ عند كانط ـ إلى ظهور الاعتقاد ، بأن المعرفة حين تنزلق في التناقض ، فان ذلك مجرد انحراف عرضي محض يرجع إلى ضرب من الخطأ الذاتي في البرهان والاستدلال . ولكن هيجل بين الأهمية الفلسفية لنقائض العقل ، وبين أن التعرف عليها ساعد في التخلص من الصرامة القطعية للفهم الميتافيزيقي ، ولفت الأنظار إلى حركة الفكر الجدلية . ويمكن القول إنه طور مفاهيم كانط حول « التناقض » وعدها ، بحيث أدى إلى القول بأن معرفة أي شيء أو فهمه ، يعني إدراكه كوحدة عينية من التعينات المتناقضة[72] .

وينتقل هيجل بعد ذلك إلى العقل العملي ليبين الطابع الصوري المحض الذي لم يتجاوزه كانط ، لأنه تصور العقل العملي Practical Reason على أنه الإرادة المفكرة ، أي الإرادة الحرة التي تحدد نفسها وفقاً لمبادىء كلية « غير أن هذا العقل العملي لا يحصر المبدأ الكلي للخير على قانونه الداخلي الخاص : فهو أولاً يصبح عملياً بالمعنى الحقيقي للكلمة عندما يصر على أن يتبدى الخير في العالم بحيث تكون له موضوعية خارجية »[73] . أي أنه يدافع عن التعيين الحر للعقل العملي ، وهو ما سبق أن أنكره على العقل النظري .

أما نقد ملكة الحكم ، أو ذلك القسم من الفلسفة النقدية الذي يعرض فيه كانط رأيه في الجمال وفلسفة الفن ، فان هيجل يعتقد أنه قدم فيه وصفاً ممتازاً للحكم الجمالي

---

(70) المصدر السابق ، ص 149 .
(71) المصدر السابق ، ص ص 157 ـ 158 .
(72) المصدر السابق ، ص 165 .
(73) المصدر السابق ، ص 177 .

والغائي ، جديراً بالاعجاب ، وان لم يكن تعبيراً عقلياً للفكرة ، لكننا نجد لديه أن الفكر يظهر مع التصور الحسي جنباً إلى جنب في شيء واحد عيني[74] ، فالقوة النظرية للحكم التي تربط بين الكلي والجزئي تكون عن طريق الفهم الحدسي . لكن هيجل يلاحظ ـ رغم ذلك ـ أنه لم يتجاوز التعارض بين الذاتي والموضوعي ، لأنه في الوقت الذي يتحدث فيه عن الفكرة لكي يحل التعارض بين الفهم والحساسية ، نجده يجعل من هذا الحل وتلك المصالحة مسألة ذاتية ، بدلاً من أن يتصورها متوافقة مع الواقع ومع الحقيقة .

ومن هذه الزاوية ، فان هيجل يرى أن كانط يتناول ملكة الحكم من خلال التفكير والحكم الذاتيين . ولذلك يتصور كانط الحكم الجمالي أنه ليس من نتاج الفهم ، وليس من نتاج الحدس الحسي ذي الكيفيات البالغة التنوع ، وإنما من نتاج اللعب الحر للفهم والتخيل . وهكذا فانه يرد الموضوع الجميل إلى الذات ، وإلى شعورها باللذيذ والممتع[75] .

ولذلك يرى كانط أن الجمال هو ما يمكننا أن نتمثله خارج أي مفهوم ، أي خارج أي مقولة من مقولات الفهم بوصفه موضوعاً للذة عامة . ولذلك يرى هيجل أن كانط يربط بين إدراكنا للجميل والطبيعة الغائية له ، فبقدر ما يتم إدراك الغائية في الموضوع نفسه ، فاننا ندرك الجمال فيه كغاية في ذاته[76] .

وهذا يعني أن كانط يرد الفن إلى الجانب الذاتي والتأملي في النفس وإلى شعورها ، بحيث يرد الأعمال الفنية الخاصة إلى العام الذي تندرج تحته ، ولذا يرى أن الجمال هو ما يمكننا أن نتمثله خارج أي مفهوم ، وهذا يعني من وجهة نظر هيجل أن كانط لا يجعلنا نعي الفكرة واندماجها في الموضوع ، أي أنه يفصل بين الموضوع الخاص والفكرة الشاملة[77] ، وهذا يختلف تماماً عما ذهب إليه هيجل .

ويعتقد هيجل أن انجازات كانط في فلسفة الفن ، هي نقطة الانطلاق الحقيقية لمن جاء بعده مثل شيلر وجوته ، ولذلك لم يتخلصا من أمر فلسفة كانط ، رغم أنهما قد حاولا سد الثغرات في فلسفته الجمالية عن طريق تصور الوحدة بين الحرية والضرورة ،

---

(74) المصدر السابق ، ص 178 ـ 179 وانظر كتاب كانط السالف الذكر : الكتاب الأول ، الفقرة الثانية .

(75) Hegel: Aesthetics, p. 58.

(76) Ibid: p. 59.

(77) Ibid: p. 60.

وبين العالم والخاص ، وبين العقلاني والحسي بصورة أكثر شمولية .

وقد حاول كل من شيلر (1759 ـ 1805) ، وجوته تجاوز الطابع المجرد والذاتي للفكر الكانطي ، وحاولا أن يتصورا الوحدة في الفن ، وأن يجدا فيه التعبير عن الحقيقة ، فقد ركز شيلر على اكتشاف الأعماق الدفينة للروح ، بينما ركز جوته على دراسة الجانب الطبيعي من الفن ، أي الطبيعة الخارجية والأجسام النباتية والحيوانية ، والبلورات وتشكل السحب والألوان ، وقد ركز جوته في هذه الدراسة العلمية كل طاقات ذكائه الكبير[78] .

وقد عرض هيجل وجهة نظر شيلر ـ بوجه عام ـ حين بين أن نقطة البداية في فلسفة شيلر الجمالية هي : أنه توجد في كل إنسان بذرة الإنسان المثالي ، التي تستطيع التوحيد بين الإنسان والزمن ، والإنسان والفكرة ، فيستطيع الإنسان خلال الزمن أن يسمو بصيرورته حتى يصل إلى الإنسان في الفكرة ، التي تتحقق في الدولة ، بوصفها الممثل النوعي لما هو أخلاقي وموافق للحق والعقل ، والتي تلغي جميع التجسيدات الفردية[79] .

وإذا كان العقل كما يتمثل في الدولة ينزع إلى الوحدة كما تبدو في القانون العام ، فان الطبيعة تنزع إلى التنوع والفردية ، ولذلك يسعى كلا الطرفين ـ الطبيعة والدولة ـ إلى شد الإنسان إلى طرفها . ومن خلال هذا النزاع الذي يجد الإنسان نفسه فيه بين قوى العقل والطبيعة ، تبرز مهمة التربية الجمالية ـ كما يرى شيلر ـ وتقوم بدورها في تثقيف النوازع والميول والمشاعر والرغبات الجامحة ، بحيث تغدو نبت العقل ، الأمر الذي يجرد العقل والروح من طابعهما المجرد ، فيتحدان بالطبيعة كما هي ، وهكذا يكون الجميل عند شيلر هو الذي يعبر عن انصهار العقلاني والحسي ، وهذا الانصهار هو الواقع الحقيقي عند شيلر . لهذا نجد شيلر يكيل الثناء للنساء اللاتي يرى في طبعهن الاتحاد الحميم بين الطبيعي والروحي ، أي بين العام والخاص ، أي بين الحرية والضرورة ، هذا الاتحاد الذي يرى فيه شيلر مبدأ الفن وجوهره[80] والذي حاول تحقيقه عن طريق مسرحياته وإشعاره وشرحه في كتابه « رسائل في التربية الجمالية للإنسان »(1795) . والفكرة التي يشير إليها هيجل ، عرضها شيلر في الرسالة الثامنة عشر فيقول : من خلال

---

(78) Ibid: p. 61.

(79) Ibid: p. 62.

(80) Ibid: p. 62.

الجمال ، ينقاد الإنسان الحسي إلى الصورة والفكرة ، ومن خلال الجمال يعود الإنسان العقلاني إلى المادة ويستعيد عالم الحس ، والجمال يربط بين هاتين الحالتين التي تعارض كل منهما الأخرى[81] ، ولذلك ففي النفس الجميلة Beautiful Soul يحدث الانسجام بين الحس والعقل ، أو بين الواجب والرغبة .

يتعرض هيجل بعد ذلك إلى فلسفة فشته في الفن ، ويرى أن فلسفة فشته قدمت الأساس الفلسفي الذي تولد عنه التهكم Irony كمنهج في دراسة الفن ، فإذا طبقنا فكرة الأنا Ego عند فشتة على الفن ، سنجد أن الفنان يجب أن يحيا كفنان وأن يضفي على حياته شكلاً فنياً ، ولذلك فإذا أخذ الفنان بوجهة نظر فشتة فهذا يعني أن يحيا كفنان ، إذا كانت جميع أفعاله ، وتعبيرات وجهه ، تحمل المضمون الذي يفرضه عليها هو ، ولذلك سوف يطرح ويدمر كل شيء ، لأنه لن يرى لأي شيء مضموناً مطلقاً إلا بالنسبة إلى ذاته ، لأن الأنا هي الشيء الوحيد الذي يستطيع أن يعزو إليه قيمة ما . ولهذا فان الفنان من خلال وجهة نظر فشتة يعامل الناس بسخرية ، لأنهم بالنسبة إليه فاقدو المضمون والقيمة[82] .

ويمكن أن نشير هنا إلى أن الأساس الفلسفي الذي يرتكز عليه فشته (1796 ـ 1879) هو الأنا المجرد الشكلي ، وهو المبدأ المطلق لكل معرفة ، ولكل عقل ، ولكل علم ، وهو يتصور الأنا على أنها شيء بسيط في ذاته ، وهذا نفي نفس Negative كل خصوصية وكل تعين ، أي أنه لا يرى للأشياء أو المضمون قيمة إلا ما تسبغه الأنا عليه . وقد استفاد من أفكار فشته كل من شليجل Schlegel(*) ، وشلنج Schelling بحيث نعطي للحياة طابعاً فنياً من خلال فردية الذات المتهكمة[83] . وعلى الرغم من أن هذا الشكل يقترب من الهزلي ، إلا أنه توجد فروق أساسية بين التهكم والهزلي ، فالهزلي يكتفي بهدم كل ما هو عار من القيمة في ذاته ، من خلال هدم المظاهر الكاذبة والمتناقضة ، التي لا تصمد للنقد ، بينما التهكم هو الذي ينفي كل مضمون حقيقي في

---

(81) F. Schiller: On the Aesthetic Education of Man. In a Series of Letters, trans. by: R. snell. New Haven, Yale University Press, 1954, pp. 87- 88.

(82) Hegel: op. cit., 67.

(*) الإخوان شليجل هما : أوجست فلهم (1767 ـ 1845) ، وفريدريك فون شليجل (1772 ـ 1829) ، وهما كاتبان ألمانيان ، ألف الأول كتاب « دروس في الأدب الدرامي » ، وأدان فيه المأساة الكلاسيكية ، وكان الثاني من مؤسسي المدرسة الرومانتيكية الألمانية .

(83) Ibid: p. 63.

العالم ، ويدمر كل ما هو نبيل وعظيم ، بحيث نشعر في النهاية بالخواء والتفاهة[84] .

وعلى هذا يفرق هيجل بين « التهكم » Irony و « الهزلي » Comic على أساس مضمون ما يرفضه كل منهما ، ولذلك إذا جعلنا التهكم أساس التمثيل الفني ، فان اللافن هو المبدأ الأكبر للإبداع الفني ، لأنه سيبدع أشكالاً تافهة وسطحية وتفتقر إلى أي مضمون[85] .

ويرجع الفضل في إبراز مفهوم التهكم عند هيجل وتوضيحه إلى كيركجارد (S. Kierkegaard) (1813 ـ 1855) ، لأنه أعد رسالة للماجستير عن « مفهوم التهكم » ، أبرز فيه مفهوم التهكم عند هيجل ، وحدد موقف هيجل من هذا المفهوم ، الذي يرفضه ، ليس كما هو واضح في كتابه « محاضرات في فلسفة الفن الجميل » ، ولكن كما هو واضح في كتابه « أصول فلسفة الحق » ، حين يشير هيجل إلى الصورة العليا التي تتخذها الذاتية[86] ، وهي تعني لديه ـ على المستوى الفلسفي ـ السلبية اللامتناهية المطلقة ، « ويعتقد هيجل أن التهكم هو الحد الأقصى الذي وصل إليه تطور الوعي بالذاتية . . ، ومفهوم التهكم بدأ من سقراط ، وإن كانت التسمية مستعارة من أفلاطون »[87] .

وقد رفض هيجل استخدام الرومانتيكية لمفهوم التهكم في الفن ، حين ظهر على يد فريدريك شليجل (1772 ـ 1829) ، وكان هو أول من استخدم هذا المصطلح في « ميدان الأدب »[88] وأقام أسسه على فلسفة فشته ، والفن التهكمي عند هيجل هو الفن الذي يلتزم بالذاتية المطلقة ، « ما دام كل ما له قيمة في نظر الإنسان يتضح أنه غير موجود بفعل تدميره الذاتي ، فلا تكون العدالة والحقيقة والأخلاق وحدها هي التي تحمل محمل الجد ، بل أيضاً الجليل والخير »[89] .

---

(84) Ibid: p. 67.

(85) Ibid: p. 68.

(86) هيجل : أصول فلسفة الحق : الترجمة العربية ص 256 .

(87) د. إمام عبد الفتاح إمام : كيركجورد ، دار الثقافة 1986 ، ص ص 22 ـ 23 .

(88) المصدر السابق ص 27 .

(89) المصدر السابق ص 31 .

الفصل الخامس

أثر هيجل في الفكر الجمالي
نقد وتقدير

يصعب على الباحث حصر أثر هيجل في مجال الفكر الفلسفي بشكل عام ، ويرجع السبب في ذلك إلى تشعب الاتجاهات المختلفة التي تأثرت بفلسفة هيجل ، حتى إنه يطلق على بعض الفترات من القرن الحالي بأنها عصر البعث الهيجلي (Hegel Renaissance)[1] ويطلق أيضاً على هذه الاتجاهات اسم الهيجيلية Heglianism ، وهومصطلح يطلق على حركة فلسفية واسعة ومتشعبة نشأت وتطورت من خلال مذهب هيجل ، ولا يرجع التنوع الهائل داخل الهيجيلية إلى ظروفها التاريخية فحسب ، وإنما يرجع كذلك إلى مذهب هيجل نفسه الذي لم يقتصر تأثيره على ميدان التفكير الميتافيزيقي النسقي وحده ، بل امتد تأثيره إلى ميادين علم الجمال والسياسة والاجتماع واللاهوت وتاريخ الفلسفة ، وتفسير التاريخ . وبالطبع ، لا يتسع المجال هنا لدراسة الأثر الهيجلي في مختلف هذه الميادين ، وإنما سنكتفي بالإشارة إلى تأثيره في ميدان علم الجمال بشكل عام .

والحقيقة أن المطلع على كثير من الكتابات المعاصرة لعلم الجمال ، سيجد أثر هيجل واضحاً ، لا سيما في استخدام كثير من مصطلحات هيجل بنفس المعنى الذي كان يستخدمها هيجل به ، فحين يستخدم جولدمان Goldmann مصطلح الفن بوصفه تعبيراً

---

(1) تتبع مارك بوستر الاتجاهات المعاصرة في الفكر الفلسفي التي اعتمدت بشكل أو بآخر على هيجل في تأسيس نظرتها إلى العالم ، فتحدث عن الهيجليين في فرنسا وانجلترا وأمريكا . انظر كتابه :

Mark Poster: Existential Marxism in Post War France, From Sartre to Althusser. Princeton University Press, New Jersey, 1977.

عن رؤية العالم Vision of The World لدى الجماعة البشرية سنجد أن هذا المصطلح عينه قد استخدمه هيجل من قبل ، بنفس المعنى ، حين عبر عن كيفية صياغة الشعوب لتصوراتها عن العالم والحياة من خلال الفن ، بل ان الشعر الملحمي على وجه الخصوص هو تعبير عن رؤية أمة ما للعالم ، فالرؤية الإغريقية للعالم نجدها في الألياذة والأوديسا ، وكذلك الرؤية الهندوسية للعالم نجدها أيضاً في الرامايانا والمهاراباتا ، وقد سبق للباحث دراسة جولدمان في بحثه السابق عن جورج لوكاتش ، وبينت أن ما قدمه جولدمان ـ في هذا المجال ـ هو تلك الطريقة التي نحلل بها العمل الفني الأدبي ، بحيث نتوصل للبنية المركزية داخل هذا العمل ، بوصفها تعبيراً عن البنية الكلية للمجتمع الذي ينتمي إليه الفنان . هذا بالإضافة إلى أن تحليلات هيجل للفن ونظرته إليه من خلال الحضارة ، بكل ما تتضمنه كلمة الحضارة من علاقات اجتماعية واقتصادية وسياسية وثقافية ودينية بين الفرد والمجتمع ، قد جعلت كثيراً من الاتجاهات السوسيولوجية في علم الاجتماع الأدبي ، والماركسي تعتمد عليه بشكل واضح في صياغة رؤاها النظرية عن الفن ، والنشاط الإبداعي بشكل عام . وهذا ما نجده بشكل واضح لدى جورج لوكاتش في تأسيسه لنظرية الرواية على « أساس تعريف هيجل للرواية بأنها الملحمة البورجوازية الحديثة »[2] .

فهيجل قد ربط بين الرواية والبورجوازية في حديثه الوجيز عن الرواية في كتابه « علم الجمال » ، وصور العلاقة بين الشكل الداخلي للرواية والظروف الاجتماعية الخارجية على أسس جدلية ، وبين أن الرواية تتضمن ثراء العالم وتنوعه ، كما تتضمن عرضاً ملحمياً للواقع الاجتماعي ، ولكنها تفتقر إلى الشعور بحالة الصفاء الشعري الأصلي في العالم الذي تنبع منه الملحمة الحقيقية . وقد بين أيضاً أن الرواية قد اتجهت إلى النثر بعد أن تمزقت وحدة العالم الملحمي بفعل القانون الاجتماعي والعلمي ، وبعد أن تحولت الكليات الشعرية إلى جزئيات تحتاج إلى الوحدة . وبعد أن فقد عالم هوميروس بساطته الأولى في غمرة العالم الصناعي الذي نحيا فيه الآن . وبالطبع فان لوكاتش وباختين قد قدما إضافات أصيلة إلى رؤية هيجل التي انطلقا منها ، وذلك لأنهما قدما أبعاداً جديدة لنظرية الرواية ، سواء في علاقتها بالتشيؤ والوعي الطبقي والتاريخ لدى جورج لوكاتش ، أو في علاقتها بالبناء الداخلي للرواية ، وأسلوب الخطاب الروائي كما

---

(2) براما كاراحها : لوكاتش وباختين ودراسة اجتماعية للرواية ترجمة : أمين محمود الشريق مجلة ديوجين العدد 73 ، مطبوعات اليونسكو القاهرة 1986 ص 60

لدى باختين ، وذلك لأن إشارة هيجل إلى الرواية ، كانت تتضمن معنى واحداً فقط ، فالرواية لدى هيجل تمثل البحث عن الوحدة المفقودة ، أي إعادة الطابع الشاعري والفني إلى الحياة ، وذلك لأن الرواية تمثل التناقض بين الشعر الذي ينبع من القلب ، والنثر الذي فرضته الظروف الاجتماعية والقانونية التي يجد الإنسان نفسه فيها ، وقد بين هيجل أنه يمكن حل هذا التناقض ، بطريقتين ، أولاهما : أما أن يعترف الإنسان بالأمر الواقع في العالم الذي يثور عليه ، ويوطن نفسه على قبوله ، وبالتالي يعتنق النثر ويستغني عن الفني تماماً ، الذي لا يصبح له وجود في عالم النثر ، وثانيتهما : أن يرفض الإنسان نثر الحياة الحديثة ويستعيض عنه بواقع جديد يتصل بالجمال والفن .

وقد أبرز لوكاتش أهمية رؤية هيجل للحال الذي آل إليه الفرد في المجتمع الحديث ، لأن هيجل لم يتخذ نفس الموقف الذي اتخذته الحركة الرومانتيكية(*) ، وهو الحلم بالعودة إلى المجتمعات القديمة التي كانت من سماتها الرئيسية الوحدة بين الفرد والمجتمع الذي ينتمي إليه ، صحيح أننا نشعر بحنين هيجل المفعم بالحزن العميق وهو يحدثنا عن العصر البطولي ، والبطل الملحمي ، ولكنه قد أكد صراحة أن التاريخ لا يعود إلى الوراء ، وأن الماضي لا يرجع أبداً . وهذا يعني أن هيجل لم يستسلم للواقع الجديد للمجتمعات الصناعية الاستهلاكية ، وإنما بين أن الإستسلام للواقع وقبوله كما هو يعني موت الفن ، لأن الفن بوصفه رؤية للوجود والحياة يتنافى وجوده مع قبول النثري والعادي والمبتذل في الواقع الخارجي . وقد بين هيجل أن من ينادي بالعودة إلى الماضي يفعل ما يفعله دون كيشوت حين ينادي بأخلاق الفروسية في عصر لم يعد ملائماً أو متقبلاً لها ، ولذلك يكون مصيره السخرية والتهكم . وإدراك هيجل لهذا الوضع الذي يجد الإنسان فيه نفسه غريباً ووحيداً ، ومقهوراً من قبل سلطة الدولة ، هو الذي جعل كثيراً من

(*) قبل هيجل كانت هناك محاولة الحركة الرومانتيكية الأولى بألمانيا التي ظهرت في مجلة أتينيوم Athenoeum ، التي طرحت مسألة نظرية الرواية ضمن تطورها العام المتطلع إلى المطلق الأدبي الذي يتخطى الأجناس التعبيرية ليقترب من كلية عضوية قادرة على أن تقدم عالماً غير مجزأ . ولا سيما لدى فردريك شليجل الذي يلح على أن كل نظرية للرواية يجب أن تكون هي نفسها رواية ، ومشتملة على عوالم النصوص القديمة مثل : دانتي ، سيرفانتس ، شكسبير ، ولهذا كانت الرواية لديهم مرتبطة بخليط من الأشكال الفنية القديمة ، لكي تعبر عن الحرية الذاتية والتعبير عن النزوات في أشكال زخرفية ، ولذلك فإن نظريتهم للرواية كانت متجهة نحو اللامتناهي ، وتحقيق المطلق في كل ما ينتجه الإنسان لنفسه أيضاً . وكان العنصر الرئيسي في تنظيرهم للرواية هو تجاور العناصر الروائية مع الفكر الخالص ، والغنائية مع التعبيرات النثرية المبتذلة . انظر : ميخائيل باختين : الخطاب الروائي ترجمة وتقديم د. محمد برادة ، دار الفكر للدراسات ـ القاهرة 1987 ، ص 8 .

الاتجاهات الجمالية المعاصرة التي اهتمت بالبعد النفسي في التجربة الإبداعية تعتمد عليه أيضاً بوصفه نقطة انطلاق لها ، وهذا ما نجده لدى جماعة فرانكفورت لا سيما لدى هربرت ماركيوز ، وتيودور ادورنو ، التي التقطت التحليل الذي قدمه هيجل للرواية والذي يربط شكلها ومضمونها بالتحولات البنيوية التي عرفها المجتمع الأوروبي في العصر الحديث في القرن التاسع عشر . وتكتسب ملاحظات هيجل أهميتها ـ رغم قلة عدد الصفحات التي تناول فيها الرواية ـ من أنه تجاوز في هذه الملاحظات الفلسفة الكانطية في علم الجمال ، واعتمد في تحليلاته على التاريخ ، وعلى منطق جدلي أتاح له كشف المبادىء الرئيسية لعلاقة الفرد بالعالم الكامنة وراء كثير من العلاقات المتغيرة ، وكذلك نقده لصيرورة قيام العالم الحديث ، وما ارتبط به من اغتراب واستلاب للإنسان . فقد تناول هيجل الرواية بعد أن حلل السمات الرئيسية في الفن والمجتمع والتي أدت إلى تحلل الصورة الرومانتيكية للفن ، وبدأ يرصد نمو هذا الشكل الفني الجديد الذي بدأ مع رواية الفروسية ، ثم تجسد من خلال ذلك المحتوى الموجود بالفعل داخل المجتمع ، فالحياة في الواقع الاجتماعي التي كانت خاضعة لنزوات المصادفة وتقلباتها قد تحولت إلى نظام مستقر وثابت هو نظام الدولة ، الذي تسيطر عليه الشرطة والمحاكم والجيش والحكومة ، ولذلك تغير وضع الأفراد عن ذي قبل . وصار أبطال الرواية يواجهون الواقع المبتذل الذي يقيم العقبات في وجوههم ويرغمهم على الخضوع لقوانين الأسرة والمجتمع والدولة ، وشروط المهنة ، وأصبح الأفراد يرون في هذه القوانين اعتداء على جميع حقوق الإنسان الشاعرية . وبالتالي نشأ صراع بين الفرد والمجتمع لتغيير العالم ، أو ليضفي عليه الطابع الشاعري . وقد لخص هيجل بذلك معظم الاتجاهات التي كانت سائدة في روايات القرن الثامن عشر بالمانيا ، والقرن التاسع عشر بفرنسا . « ان رصد هيجل لطبيعة صراع الفرد ضد المجتمع ، . . . هو ما جعل الرواية تضطلع بوظيفة الملحمة داخل المجتمع المنظم بطريقة نثرية ، لأنها تسعى إلى أن تستعيد كلية العالم وشاعريته المفتقدة »[3] .

ولذلك فان الرواية ـ لدى هيجل ـ تقوم بدور أساسي في كشف الوهم الذي يعيش فيه الإنسان المعاصر ، وإبراز الصراع بين الفرد والمجتمع ، نتيجة لافتراضها وجود نوع من الكلية في الرؤية للعالم داخل الرواية ومن الصعب حصر أثر هيجل ـ هنا ـ على علم الجمال الأدبي ، لأن هذا قد أوضحه الباحث في بحثه السابق عن لوكاتش . ولكن يمكن

---

(3) انظر مقدمة د. محمد برادة في ترجمة كتاب الخطاب الروائي ، ص 9 ـ 10 .

أن نكتفي بإبراز أثر هيجل على فلسفة كروتشه الجمالية . لأن كروتشه لم يتأثر بهجيل بخصوص قضية واحدة ، وإنما أسس رؤيته على فلسفة هيجل الجمالية .

فلسفة كروتشه الجمالية(*) :

لم يترك كروتشه الأثر الهيجلي في فلسفته فهو « يصرح بأن الفلسفة لن تتقدم إلا إذا ارتبطت نوعاً من الإرتباط بفلسفة هيجل »(4) ، ولذلك فهو يعتبر هيجل أباً لفلسفته ، كما يمكن أن يعتبر فيكو Vico جداً لها ، وهو يقتفي أثر هيجل في كثير من خطواته ، فيرى أن الفكر هو الحقيقة ، وما من حقيقة غير الفكر ، فالفكر والحقيقة شيء واحد ، وليست المعرفة إذن علاقة بين الفكر وموضوع مستقل عن الفكر ، بل هي الفكر ذاته في إدراكه لذاته ، وإذا كانت الحقيقة والفكر شيئاً واحداً ، فلقد ترتب على هذا ، أن الفلسفة ليست مجردات ، بل هي إدراك للواقع العيني ، وما من واقع عيني غير الفكر ، ولذلك فالحياة العينية للفكر هي موضوع الفلسفة ، وليست مهمة الفلسفة إدراك حقيقة خارجة عن الفكر أو متعالية عليه ، وإنما هي إدراك لحياة الفكر . وهنا لا يكون ثمة فرق بين الفلسفة والتاريخ ، لأن التاريخ يسجل تكشف الفكر عن ذاته(5) . وكما هو واضح فهذا ما سبق أن أوضحه هيجل في « ظاهريات الروح » ، حيث يعتبر هذا الكتاب بمثابة تأريخ للوعي الذي يتكشف عبر تاريخ العالم . ويرى كروتشه أهم المهام التي تقوم بها الفلسفة هي أنها تميز صور الفكر ، وترتب علاقات الصور بعضها ببعض ، مع إبراز وحدتها العضوية التي ينتج عنها عالم التجربة العني ، وينسب كروتشه للروح نوعين من

(*) بنديتو كروتشه Benedetto Croce (1866 ـ 1952) مفكر إيطالي من أبرز علماء الجمال المعاصرين ، وفلاسفة التاريخ ، تأثر به كل من كاريت وكولنجوود ، ويعد كتابه الاستطيقا Aesthetics (1913) من أهم كتبه ، وهو ليس مجرد كتاب في الاستطيقا كما يفهم من عنوانه ، وإنما هو يتضمن منهج كروتشه الفلسفي في النقد الأدبي الذي اشتهر به ، وفيه يظهر أثر فيكو وهيجل وماركس وجوته وشكسبير ، ويحوي كثيراً من سمات فلسفته ، ولذلك فهو يقول: «ان الفلسفة وحدة، وعندما نتناول بالبحث « الاستطيقا » أو المنطق أو الأخلاق ، فإننا نبحث في الفلسفة كلها ، حتى إذا اضطررنا إلى التركيز على جانب واحد من هذه الوحدة التي لا تتجزأ ، لأن هناك ارتباطاً وثيقاً بين جميع جوانب الفلسفة » . وقبل كتاب الاستطيقا أصدر كروتشه كتاب « الحي والميت في فلسفة هيجل » What is living and what is dead in Hegel's philosophy الذي نشر سنة (1907) هذا بالإضافة إلى دراسته في المنطق والاقتصاد والتاريخ ، واللغة . وقد ركز كروتشه على دور الحدس في الخبرة الجمالية ولذلك فإن عنوان كتابه بالكامل هو « الاستطيقا بوصفها علماً للتعبير وعلم اللغة العام » .

«Aesthetics as Science of Expression and General Linguistic».

See: Nahm: Readings in the Philosophy of Arts and Aesthetics, p. 536 to p. 547.

(4) بنديتو كروتشه : المجمل في فلسفة الفن ، ترجمة سامي الدروبي ص 5 .

(5) المرجع السابق : ص 7 .

النشاطات ، نشاط نظري ونشاط عملي ، أو صورتين : المعرفة والإرادة ، أو العلم والعمل ، لأن في مذهب كروتشه الواقع هو الروح ، ويمكن تصور الروح مكونة من أربعة جوانب هي الجوانب الحدسية والمنطقية ، وهما يمثلان فعل الروح النظري ، والجوانب الاقتصادية والأخلاقية ، وهما يمثلان الفعل العملي .

والمعرفة ـ عند كروتشه ـ لها صورتان ، فهي أما حدسية أو منطقية[6] . والمعرفة الحدسية هي المعرفة المستمدة عن طريق الخيال ، وهي إدراك للصور الجزئية الفردية ، وهذا هو الفن وغايته هو الجمال أما المعرفة المنطقية فهي المعرفة المستمدة عن طريق العقل ، وهي إدراك للعلاقات الكلية ، وهذا هو المنطق ، وغايته هو الحق ، أما النشاط العملي فانه ينقسم كذلك إلى صورتين ، صورة النشاط الاقتصادي والذي يهدف إلى تحقيق غايات نفعية فردية ، وصورة النشاط الأخلاقي ، الذي يهدف إلى تحقيق الخير من خلال تحقيق الغايات الحقيقية . ويطلق كروتشه على هذه الجوانب الأربعة من الحقيقة أو من الروح اسم اللحظات الأربع . وليست هذه اللحظات أو الصور منفصلة عن بعضها ، بل ان كل لحظة تمثل الحقيقة كاملة ، فالصورة الحدسية للروح تتمثل الحقيقة من خلال الفن والصورة التصويرية تتمثل الحقيقة من خلال المنطق ، والصورة الاقتصادية تتمثل الحقيقة من خلال المنفعة الجزئية المتبادلة بين الأفراد ، والصورة الأخلاقية تتمثل الحقيقة من خلال الخير الكلي الذي يعم الأفراد . ونتيجة لهذا الترتيب الذي يقدمه كروتشه لصور الفكر ، نجد أن النشاط الفني هو أول خطوات نشاط الفكر ، « فإذا استعرضنا نشاط الروح كله كان الفن هو القاعدة التي يرسو عليها ذلك البناء الهرمي الضخم ، ذلك لأنه أول درجات التعبير عن نشاط الروح ، وبغيره لا يمكن للأنشطة الأخرى أن توجد »[7] وهذا ما سبق أن بينه هيجل ، حين وضع الفن في مرتبة أولى قبل الدين والفلسفة ، ذلك لأن الحدس والصورة التعبيرية تسبق دائماً التصورات المنطقية المجردة التي تتعامل بها الفلسفة والعلم .

والفن عند كروتشه حدس[*] خالص Pure Intuition ، والحدس هو الإدراك

---

(6) د. أحمد حمدي محمود : الاستاتيقا لكروتشه ، مجلة تراث الإنسانية ، المجلد الأول ، العدد السادس ، يونيه 1963 ، ص 494 .

(7) د. أميرة حلمي مطر : فلسفة الجمال ، ص 178 .

(*) الحدس عند كروتشه هو المرحلة الأولى في النشاط النظري ، الذي يستقل عن التصور ، وهو يرى أن الإنسان في حياته العادية كثيراً ما يعتمد على المعرفة الحدسية ، حين يواجه حقائق معينة لا تحتاج للتعريف أو البرهان ، ولكن غالباً ما يساء فهم الحدس ، فيعتقد البعض أنه مماثل للادراك الحسي ، بينما هذا غير صحيح ، لأن =

المباشر لحقيقة فردية جزئية ، بمعنى أن الإدراك الخالي من أي عنصر منطقي ، وهو يعتمد على الخيال ، بينما الإدراك المنطقي يعتمد على الذهن فالمعرفة أما أن تكون حدسية خالقة للصور ، وأما أن تكون منطقية تعتمد على التصورات الذهنية ، ولهذا فإن المعرفة الحدسية هي المعرفة الفنية . ولهذا فان محور علم الجمال عند كروتشه هو الحدس ، لأنه « منتج للصور Producing Images أي أنه ليس مجرد تسجيل بل يتكون في وعي الإنسان كثمرة للانفعالات Feelings والصور الخيالية Images وبفضل الانفعالات تتحول الصور إلى تعبير غنائي Lyrical Expression هو قوام كل الفنون »[8] ، وقد أوضح كروتشه هذا المعنى حين بين أن كل معرفة فنية هي غنائية ، بمعنى أنها تعبر عن حالة خاصة بالذات ، فالفن لديه هو التعبير عن شعور أو التكافؤ بين العاطفة التي حسها الفنان وبين الصورة التي يعبر بها عن هذه العاطفة ، أي التكافؤ بين الحدس والتعبير[9] . ولذلك فهو يقول : « فالحدس لا يكون إذن إلا حدساً غنائياً . وليست الغنائية صفة أو نعتاً للحدس وإنما هي مرادف له »[10] .

وإذا كان الفن عند كروتشه يتكون من شعور يتحول إلى صور يمكن تأملها ، فانه لا يمكن النظر إلى هذين العنصرين ـ الشعور والصور ـ على أنهما متمايزان عن بعضهما ، بل هما متحدان ، ولذلك فهو لا يرى العمل الفني مضموناً فحسب ، أو شكلاً فحسب ، بل هو مكون من شكل ومضمون معاً ، وإذا اعتبرنا المضمون هو الشعور أو المادة الوجدانية الأولى ، والشكل هو الفعل الروحي أو التعبير أو الحدس الغنائي ، كان

= الحدس شيء آخر أعم من الحسي ، ولذلك فهناك خطأ يقع فيه السيكولوجيون وهو الظن بأن الحدس هو ما كان محسوساً ولم يعد كذلك ، أي ما أصبح صورة متمثلة أو متخيلة Image . بينما يرى كروتشه أن الحدس روحي في الأساس ، بينما الصورة المتمثلة هي شيء طبيعي ميكانيكي سلبي ، والحدس الحقيقي هو الذي يظهر في تعبير ما ، بينما كل ما عجز عن الظهور في مظهر التعبير فهو ليس بحدس ، وإنما يكون أثراً حسياً ، أو واقعة طبيعية ، ولهذا فإن أهم خصائص الحدس عند كروتشه هي قدرته على اتخاذ شكل التعبير . ولهذا فهو قد استنتج أن المعرفة الحدسية هي معرفة تعبيرية ، وأنها تتميز بالاستقلال عن الجوانب التصورية المنطقية أو التجريبية ، وإذا كان الحدس قاسماً مشتركاً بين الناس ، فإن الفن ، في اعتماده على الحدس ، يعتمد على حدس خاص ، وإذا كان كروتشه يوحد بين الحدس والتعبير ، فإن لبعض الناس ميلاً أكبر للتعبير عن حالات معقدة من الروح ، هؤلاء الناس الذين نطلق عليهم اسم « الفنانين » ، والتعبيرات الحدسية المعقدة التي لا تتحقق إلا نادراً ، هي ما نطلق عليها اسم الأعمال الفنية .

(8) د. أميرة حلمي مطر : فلسفة الجمال ص 178 .

(9) كروتشه : المجمل في فلسفة الفن ، ص 49 ـ 50 .

(10) المصدر السابق : نفس الموضع .

علينا أن نرفض الرأي الذي يفصل الشكل عن المضمون ، لأن المضمون في العمل الفني هو ما يتحول إلى شكل ، وهذا ما سبق أن أوضحه هيجل ليس في مجال الفن فحسب ، وإنما في مجال المنطق أيضاً .

والحقيقة أنه يمكن القول ، أن كروتشه قد أعاد صياغة كثير من أفكار هيجل بشكل مختلف ، لكن الهدف والمضمون واحد في كل منهما ، والدليل على ذلك أن كثيراً من الأفكار التي تحدث عنها هيجل في مقدمة محاضراته حول فلسفة الفن الجميل ، قد تحدث عنها كروتشة بشكل جديد ، بل ويكاد يكون تكراراً له ، ومثال ذلك : أن كروتشة يرد على الرأي القائل بأن الفن ليس بمعرفة ، وأنه لا ينتمي إلى العالم النظري ، أو الفكري ، بل إلى عالم المشاعر ، بأن المعرفة الذهنية أو التصويرية لا تنفصل عن المعرفة الحدسية (الفن) ، إذ أن المعرفة التصورية هي معرفة الصلة بين الأشياء ، بينما معرفة الأشياء ذاتها هي معرفة حدسية ، وإذا كان الفكر لا ينفصل عن اللغة ، فإن اللغة هي حدس، بل إن كروتشه يعرف علم الجمال بأنه علم لغويات عام General Linguistic وذلك لأنه العلم الذي تنصرف عنايته إلى وسائل التعبير، ولهذا فان علم الجمال رغم أنه علم يبحث في المعرفة الحدسية ، إلا أنه أيضاً علم فلسفي ، لأن فلسفة اللغة مرادفة لفلسفة الفن . وهكذا يحدد كروتشه أن موضوع علم الجمال المعاصر هو الاهتمام بوسائل التعبير الإنساني عن الشعور ، فما يقال عن وسائل التعبير في الشعر مثلاً ، يصدق أيضاً على كل الفنون الأخرى سواء كانت تصويراً أو نحتاً أو عمارة أو موسيقى .

والحقيقة أن هذه هي النقطة التي تبرز اسهام كروتشه الأساسي ، في علم الجمال المعاصر ، فهو قد حول الاهتمام بقضايا الفن والجمال التي تكررت على مدار التاريخ الفلسفي إلى الاهتمام الخاص بالوسائل التعبيرية ، ولهذا يرى كروتشة أنه لا يمكن تصنيف الفنون والأنواع الأدبية بصورة نهائية ، لأن الحدوس فردية وجديدة ، وبالتالي فلا قيمة لتلك التصنيفات التي يضعها النقاد للفنون وفي داخل الفن الواحد . ولا قيمة أيضاً لتلك القوانين التي يضعها النقاد ، فيعلقون قيمة الأثر الفني على التزامه بقواعد محددة . والناقد ـ من وجهة نظر كروتشه ـ هو فنان يحس ما أحسه الفنان فيعيش حدسه ثانية ، ولا يختلف عنه إلا في أنه يعيش بصورة واعية ما عاشه الفنان بصورة غير واعية .

وإذا كان كروتشه يتفق مع هيجل في كثير من القضايا ، إلا أنه يختلف عنه في بعض القضايا ، فكروتشه لا يوحد بين الفن والدين والفلسفة ، على النحو الذي قدمه

هيجل ، بل يؤكد اختلاف الفن عن الفلسفة ، فالفلسفة غايتها تقديم الواقع الفعلي كما هو ، أما الحدس الفني فغايته تقديم الصورة المثالية بغير تمييز بين الواقع واللاواقع . بمعنى أن هناك اختلافاً بين المعرفة العلمية وبين الحدس الفني ، لأن المعرفة العلمية تعتمد على التصورات الفعلية ، وتسعى إلى معرفة ماهية الأشياء ، بينما الحدس يتناول العالم المرئي . ويرىء كروتشه أن الخلط بين هذين المجالين هو أساس كل الأخطاء التي وقعت فيها الاستطيقا ، فالفنان لا يمكن محاكمته بمنطق محاكمة العالم أو الفيلسوف ، وبالتالي إمكانية الحكم على العمل الفني بالصواب أو الخطأ ، بالخير أو الشر ، تعني الحكم على الفن بالموت ، لأن الفنان حينذاك لا يستجيب للتعبير عن مشاعره ، وإنما يصبح ناقداً ، كذلك المشاهد للعمل الفني الذي يشعر بالحدس الذي يعبر عنه العمل الفني ، يجد نفسه يلاحظ العمل الفني بوعي ، وبالتالي يشعر بما يريد أن يعبر عنه الفنان . ويستبعد كروتشه أيضاً التوحيد بين الفن والخرافة أو الأسطورة لأن الخرافة تبدو لمن يؤمن بها أمراً منزلاً ، ولأن الخرافة بعين المؤمن ، أي في واقعها الصرف ، ليست مجرد صورة من مبدعات الخيال ، وإنما هي أمر ديني ، والدين فلسفة ، فلسفة لم تكتمل ولم تنضج ، وحتى يكون الفن أسطورة يعوزه الفكر ، ويعوزه الإيمان الذي ينشأ عن الفكر ولذلك يقول كروتشه : «وقولنا إن الفن حدس يستبعد كذلك أن يكون الفن وسيلة لإيجاد صنوف ونماذج وأنواع وأجناس . أو أن يكون عملاً حسابياً لا شعورياً . فإن تعريفنا هذا يميز الفن عن العلوم الوضعية والرياضية التي تتحقق فيها الصورة التصورية كذلك»[11] .

وهناك قضية أخرى يختلف فيها كروتشه عن هيجل ، وهي قضية نقد العمل الفني وتذوقه ، فقد رفض كروتشه وجود نموذج طبيعي Model أو صناعي يمكن أن نقيس من خلاله العمل الفني ، سواء كان جميلاً أو قبيحاً ، فكروتشه لم يعترف بوجود درجات للتعبير ، ونظر إلى هذه المشكلة نظرة مطلقة ، إذ رأى التعبير الفني أما ناجحاً وهو ما يسمى بالجميل ، أو فاشلاً ، وهو ما جرت العادة على تسميته بالقبيح ، ولكن يبرز تساؤل هنا : كيف نعرف أن التعبير (العمل الفني) كان ناجحاً ؟ ويجيب كروتشه بأنه ليس أمامنا سوى وسيلة واحدة وهي التمثل التاريخي . فمثلاً إذا أردنا أن نصدر حكماً على « دانتي » ، كان من واجبنا أن ندرس عصره وتاريخه دراسة كافية تساعدنا على الوصول إلى مستوى دانتي . فلا يمكن الحكم على أي عمل فني من خلال مقارنته بشيء آخر ، لأن العمل الفني لا يقاس إلا بذاته . والوسيلة الوحيدة للتمثل التاريخي ، هي أن

---

(11) كروتشه : المجمل في فلسفة الفن ، ص 35 .

يضع المتذوق نفسه مكان الفنان ، أن يستحضر ـ مرة ثانية ـ ظروفه النفسية ، ومن ثم تبدو أهمية البحث التاريخي لفهم الأعمال الفنية والأدبية ، إذ بدونه ستختفي قيمة أي عمل فني تحقق فيما مضى ، والمقصود بالبحث التاريخي عند كروتشه ، هو دراسة العصر والسمات الروحية المختلفة التي كانت سائدة فيه ، وليس المقصود به الرجوع إلى سيرة الفنان ودراسة العادات والتقاليد التي كانت شائعة في عصره .

ونتيجة لاهتمام كروتشه بعلم اللغة ، فقد أشار إلى الصلة بين اللغة والفن ، وبين أنهما ليسا شيئين متمايزين ، بل هما شيء واحد ، فاللغة ما هي إلا صوت منطوق ومنظم بقصد التعبير ، وهي إبداع مستمر ، واللغة فن ، لأنها تعتمد على التعبير وليس على المحاكاة ، فالتأثيرات الحدسية الجديدة تبعث بتعبيرات لغوية جديدة دائماً . وهو يرى أن كل إنسان يتكلم وفقاً للأصداء التي ترددها الأشياء في روحه ، أي وفقاً للتأثيرات التي يتأثر بها ، ولهذا لا يمكن القول بوحدة اللغة ، لأن اللغة لا تتكون من أشياء مادية جاهزة في الخارج يمكن الرجوع إليها . ولهذا تتعدد اللغات البشرية نتيجة للاختلافات الفردية في الجوانب التعبيرية للغات .

هذه بعض الأفكار التي تضمنها كتاب كروتشه « المجمل في فلسفة الفن » ، التي تؤكد أنه يعرف الاستطيقا بوصفها علم التعبير واللغة ، وقد تأثر به النقد الفني الحديث الذي يرى أن العمل الفني وحدة لا تقبل التجزئة ولا التحليل ، لأنه رؤية شاملة تتمرد عليه القواعد والتصنيفات المصطنعة ، ولكن مثالية كروتشه التي انتهت إلى تفسير العمل الفني بأنه عملية روحية ، قد استبعدت جانباً هاماً من عناصر العمل الفني وهو الجانب المادي الميتافيزيقي ، ولهذا تعرضت نظريته الجمالية لكثير من النقد لأن العمل الفني لا يمكن تصور وجوده بغير أن يتجسد في مادة وسيطة ، وسيطرة الفنان على المادة الوسيطة لا تقل أهمية عن الفعل الخيالي للحدس في التعبير الفني . لأن ما يطرحه كروتشه من أن العمل الفني يعد منتهياً ، بعد أن يكون الفنان قد انتهى من ابتداعه في ذهنه ، ليس صحيحاً . لأن الفن حافل بالمشكلات التقنية (المهارة الفنية) Technique .

وهذه إشارة إلى إحدى الفلسفات المعاصرة ، التي اتخذت من فلسفة هيجل الجمالية أساساً لها ، ليس في تحليل قضايا الفن فحسب ، وإنما في تحليل مجمل قضايا الفكر والوجود أيضاً .

نقد فلسفة هيجل الجمالية :

بعد هذه الرحلة العميقة مع الفن من خلال فيلسوف موسوعي مثل هيجل ،

يرى ـ في الفن ـ رؤية الوجود والحياة ، يصعب على الباحث توجيه النقد إلى فلسفة هيجل ، لا سيما النقد بمعنى المآخذ التي يمكن أن تؤخذ على فيلسوف بهذا الحجم ، وهي صعوبة يستشعرها كل من حاول فهم فلسفة هيجل ، لأنه لا يمكن للمرء أن يفهمها دون أن يعيشها ، وتصبح جزءاً من تركيبه العقلي في النظر للأشياء ، فما أيسر للباحث أن يورد هنا ، النقد الذي قدمه كل باحث في جماليات هيجل ، والذي نجده في كثير من الكتابات التي تعرضت بالبحث والتحليل لجمالياته ، فهناك نقد « ستيس » لفلسفة الفن ، ونقد إسرائيل نوكس ، ونقد جاك كامينسكي ، وغيرهم من الباحثين ، والواقع أن الباحث لا يستطيع أن يخفي تعاطفه مع هيجل في كثير من رؤاه في الفن والجمال . ولكن الباحث مطالب بالحيدة والموضوعية في تحليل موضوعه ، ولكن البحث الذي أقدمه ، هو صورة لفهم الباحث لنصوص هيجل ، وبالتالي فهو لا يغني عن هيجل نفسه ، وإنما كل ما يحاول البحث أن يبتغيه ، هو أن يدفع القارىء إلى الاطلاع على نصوص هيجل ذاتها ، وأن يعيش الرحلة التي عاناها الباحث ، فعمق فلسفة هيجل وموسوعيته ، تجعلان كل قراءة له ذات طابع خاص . ولهذا فلا عجب للدراسات المختلفة التي تحاول أن تقف كل منها على جانب من جوانب فلسفته ، وسوف أورد بعض النماذج من النقد الذي وجه إلى هيجل .

قضية موت الفن

إن القضية الرئيسية التي تؤخذ على هيجل في معظم الكتابات التي تناولت نظرية هيجل الجمالية ، هي قضية موت الفن[12] فقد أثار هذه القضية « نوكس » في كتابه « النظريات الجمالية لدى كانط وهيجل وشوبنهاور » ، وآثارها أيضاً كروتشه حين بين أن هيجل ـ رغم تأكيده على الطابع المعقول والنظري للفن ـ قد وقع في صعوبة كبيرة قد تجنبها من سبقوه ، وهي قضية مكانة الفن في العصر الحديث ، وقد سبق أن بينت أثناء البحث أن هيجل لا يقول بموت الفن ، ولكنه يبين أن طبيعة الحضارة الحديثة معادية لطبيعة الفن ذاته[13] ، لأن طبيعة الفن وجوهره هي الحرية ، بينما الحضارة الحديثة تقضي على استقلال الفرد وحريته ، ولذلك ، فان هيجل هنا لا يشن حملة على الفن ، ويرفضه ، وإنما يرفض هذا الطابع اللاإنساني للحضارة الحديثة . ولكن كثيراً من

---

(12) Israel Knox: The Aesthetic Theories of Kant, Hegel and Schopenhauer, p. 93.

(13) وهذا لم يقل به هيجل وحده ، وإنما سبقه إليه جوته وشيلر ، وكانا ينزعان إلى اليونان بوصفها الفردوس المفقود .

الباحثين فهم من هيجل أنه يكتب شهادة وفاة للفن ، لكي يفسح المجال للدين والفلسفة ، ويزعم الباحث أن هذا غير صحيح ، لأن هيجل قد جعل الفن يحتل مكانه في مجال الروح المطلق على قدم المساواة مع الدين والفلسفة . وهو لم يقل إن الفن أقل مرتبة منهما ، وإنما بين الطبيعة النوعية لكل من الفن والدين ، فالفن تمثيل حسي للحقيقة ، وهذا يعني أنه لا يستطيع تقديم الموضوعات التي ليست قابلة للتمثيل الحسي ، ولهذا فان دائرة الفن محدودة بحدود هذه الموضوعات ، وهذا التحديد للطبيعة النوعية للفن لا يحط من قدر الفن ، ولكن نجد كروتشه يفهم الأمر كما يريد ، لأنه يعزل الفن عن الحضارة التي ينتمي إليها، فيقول : فمذهب هيجل مضاد للفن ، بقدر ما هو عقلي مضاد للدين[14] ، ويقول أيضاً :

« وهنا نجد نتيجة غريبة وغير مقبولة من رجل قد وهب حس مرهف بعلم الجمال ، ويعد هاوياً متحمساً للفن مثل هيجل ، ويرجع السر في ذلك إلى السير في الطريق السيء ذاته الذي سار فيه أفلاطون إلى جانب المساوىء الأخرى التي انزلق إليها ، وكما أن فيلسوفنا القديم لم يتردد في طاعة العقل ، فأدان المحاكاة والشعر الهوميري الذي كان عزيزاً عليه ، فكذلك فعل هيجل حين خضع لضرورة مذهبه فأعلن فناء الفن أو قل موته »[15] .

ولذلك فهذا النقد هو ما يطلق عليه د . إمام عبد الفتاح إمام « النقد من الخارج »[16] لأن كروتشه لم يراع الحركة الجدلية والمنطقية التي ينتقل بها هيجل من فكرة إلى أخرى ، ولقد استند كروتشه وغيره من الباحثين الذين أكدوا قول هيجل بموت الفن ، إلى أن هيجل قد أوضح أن الفن رغم مكانته العالية ، إلا أنه في مضمونه أو صورته ليس بالوسيلة السامية مثل الفلسفة التي تتناول اللامتناهي ، لأن الفن محدود بسبب صورته وطبيعته النوعية في مضمون محدد ، وبالتالي فلا يمكن للإنتاج الفني أن يعرض لنا سوى دائرة محددة ودرجة معينة من الحقيقة ، ويعني بذلك الحقيقة التي يمكن تمثيلها حسياً ، وتظهر مطابقة له ، كما هو الحال في آلهة الإغريق . أما روح عالمنا الحديث ، فانه قد تجاوز هذه النقطة التي يعتبر الفن وسيلة لإدراك المطلق . وقد سبق أن أوضحت هذه القضية بالتفصيل حين تحدثت عن العلاقة بين الفن والدين في ميتافيزيقا

---

(14) دنيس هويسمان : علم الجمال ترجمة د. أميرة حلمي مطر ، دار إحياء الكتب العربية بدون تاريخ ص 47 .

(15) اقتبسه دنيس هويسمان في كتابه السابق ص 47 .

(16) د. إمام عبد الفتاح إمام : المنهج الجدلي عند هيجل ، ص 377 .

الجميل وتاريخ الفن . ولست بحاجة لتكرار ذلك ، ولكن كروتشه يتخذ من هذه النقطة بداية ليشن هجومه على هيجل فيقول: «إن علم الجمال عند هيجل لم يكن إلا مديحاً مشؤوماً للفن . فهذا العلم يستعرض الصور المتتالية ، أو المراحل المنقضية ، فيبين فيها ما أحرزه من تقدم باطني ، ثم يضعه بأجمعه في قبر عليه لوحة تحمل اسم الفلسفة»[17] ، والدليل على أن هيجل لا يقول بموت الفن ، أنه قد أشار للرواية بوصفها فناً جديداً يعبر عن الحياة في العصر الحديث ، بعد أن تضاءلت المكانة التي تحتلها الرواية الرعوية ورواية الفروسية ، التي لم تناسب العصر الحديث(*) .

هناك نقد آخر يوجه ضد ميتافيزيقا الفن عند هيجل ، فيما يختص بتطور الفن ذاته[18] ، فمن المعروف أن التطور الفني يخضع لنفس المراحل المنطقية التي يتم بها تطور الفكرة ، ولكن يلاحظ ستيس[19] ، وكامينسكي ، أن الطابع المنطقي للاستنباط الجدلي قد خفت حدته في دائرة الفن ، لأن تطور الفن خلال أنواعه الرئيسية الثلاثة ، وكذلك تطوره خلال الفنون الجزئية الخمسة ـ العمارة والنحت والتصوير والموسيقى والشعر ـ لا بد أن يكون تطوراً تمليه طبيعة الفكرة الشاملة ، ولكن نلاحظ أن هيجل كان يفتش عن الأفكار الجديدة التي تحل التناقض لكي ينتقل من نمط فني ما إلى نمط فني آخر ، وكان ينظر للعلاقة الخارجية بين المضمون والصورة ، وهي علاقة يرى فيها المضمون والشكل منفصلاً كل منهما عن الآخر ، ولهذا كان يحلل صورة الفن تبعاً لتحليله للمضمون الذي يحدده .

ولهذا فان الاستنباط الجدلي والمنطقي لا يكون سليماً هنا ، حين ننتقل من صورة الفن الرمزي إلى صورة الكلاسيكي . لأن الإنسان لا يعي هذا التناقض ويسعى إلى حله في اكتشافه لشكل جديد من الفن ، ولكن هيجل يفرض علينا تطور الفن بوضعه تطوراً منطقياً ، ولهذا فإذا كانت فكرة الفن الكلاسيكي قد حلت بالفعل تناقض الفكرة القديمة ، فاننا لا ندري كيف استخرجت الفكرة القديمة من جوفها الفكرة الجديدة ، فالإغريق مثلاً هم الذين قاموا بهذا الانتقال .

« ولهذا فان الانتقال لا يسير بضرورة منطقية ، فهو ليس إلا ضرورة ذاتية ،

---

(17) دنيس هويسمان : المرجع السابق ، ص 48 .

(*) باختين : خطاب أسلوبيات للرواية الأوروبية ترجمة محمد برادة مجلة الكرمل 1986 من ص 44 ـ 82 .

(18) Jack Kaminsky: Hegel on Art, p. 169.

(19) ستيس ، فلسفة هيجل : ص 659 .

تختبرها الروح البشرية بوصفها حاجة ، وهي التي تشبعها بنفسها بعد أن تخلق نوعاً جديداً من أنواع الفن »[20] ولذلك فالانتقال ذاتي وليس موضوعياً ، ولهذا السبب لا نجد انتقالاً حقيقياً أصيلاً من دائرة الفن إلى دائرة الدين لا في موسوعة العلوم الفلسفية ، ولا في نهاية كتاب « محاضرات في فلسفة الفن الجميل » ، ولا في « محاضرات في فلسفة الدين »[21] .

والحقيقة أن هيجل في تاريخ الفن يطور التناقض الكامن في طبيعة الفن ذاته ، هذا التناقض الذي يفصح عن نفسه في طبيعة العلاقة القائمة بين الشكل والمضمون ، ويصل هذا التناقض إلى ذروته في صورة الفن الرومانتيكي ، لأن المبدأ الذي يرتكز إليه الفن الرومانتيكي هو أنه إذا كان الفن يعبر عن الروح من خلال الحسي ، فلقد وصل الروح إلى درجة لا متناهية بحيث لا نستطيع أن نجد صورة حسية تكفي للتعبير عنه ، وهذا يعني أن الفن يدرك المطلق لا كروح وإنما كموضوع حسي أساساً . وحين يحدث الإنفصال التام بين الروح المطلق والشكل في الفن ، فان هذا يعني الانتقال إلى دائرة أخرى هي الدين . وهذا ليس نفياً للفن ، وإنما استعمال لغة أخرى غير لغة الفن ، هي لغة الدين .

وهناك نقد آخر يوجه إلى هيجل ، وهو أن هيجل قد ناقش كثيراً موضوعات الفن ، أكثر مما ناقش الفن نفسه ، وهذا لا نجده لدى هيجل فحسب ، وإنما نجده أيضاً لدى كثير من نقاد الأدب الذين يعتمدون على الفكر الجمالي في نقدهم للأعمال الأدبية ، فيتحدثون طويلاً عن الموضوعات التي ينبغي أن يتناولها الأدب ، دون أن يتطرقوا إلى الحديث عن سمات الأدب نفسه ، لأنهم يعتقدون أن عزل الأدب أو الفن عن طبيعة الموضوعات التي يتناولها هو تحويل للفن إلى صناعة شكلية[22] . ويرى هذا الاتجاه أن ما وقع فيه هيجل نتيجة لخلطه بين الفن والميتافيزيقا أو مبحث القيمة ومبحث الوجود . والفن ينتمي إلى ميدان القيمة وليس إلى ميدان الوجود[23] . ولذلك إذا تطابقت القيمة مع الوجود ، أصبح الفن والتصوف شيئاً واحداً ، والحقيقة أن تفسير هيجل للوضع

---

(20) ستيس : المرجع السابق ، ص 660 .

(21) المرجع السابق ، ص 661 .

(22) انظر نقد جان برتليمي للاتجاهات الميتافيزيقية في علم الجمال في كتابه : بحث في علم الجمال ترجمة د. أنور عبد العزيز ، دار نهضة مصر ، القاهرة 1970 ص 535 وما بعدها .

(23) Charles Karelis: An Interpretative Essay. From Book: Hegel's Introduction to Aesthetics. Oxford, 1979, p. Lxxiii.

الذي آل إليه الإنسان في العصر الحديث ، يتطلب ـ لديه ـ أن يمتلك الإنسان حرية داخلية عميقة ، ما دام يفتقد إلى هذه الحرية في العالم الخارجي ، نتيجة لقهر الدولة والثروة للإنسان ، وهذه الحرية الداخلية لا تتأتى إلا باستغراق الإنسان في ذاته ، وهذا الاستغراق يقترب من التصوف ، لأن التصوف هو في حقيقته تحرر من الذوبان في أسر الجزئي والخاص والعرضي ، والعادي والمبتذل ، وحين يتحرر الإنسان من النثري فانه يصل للفن ، وعلى ذلك يمكن القول إن البعد الميتافيزيقي للفن عند هيجل ، لا يبعد الإنسان عن الواقع ، ولا يبعد الإنسان عن واقع الفن في الحياة الحديثة ، بل يجعله أكثر وعياً بذاته ، وأكثر وعياً بالفن . فالإنسان يمكن أن يقتل في ذاته كل الجوانب الجمالية إذا استسلم للواقع الراهن ، ولم يغترب عنه ، ولم يغترب عن نفسه أيضاً . لأن الفن في حقيقته ـ عند هيجل ـ هو تحقيق للمصالحة بين التناقضات المختلفة التي يجد الإنسان نفسه فيها .

صحيح أن هيجل في رؤيته للفن يدين ، في كثير من جوانبها ، للحركة الرومانتيكية التي كانت سائدة في المانيا ـ في ذلك الوقت ـ بل إن أثر جوته وشيلر وشلنج واضح تماماً في نقده لواقع الحياة الحديثة ، لكن كما سبق أن بينت فان إسهام هيجل يكمن في هذا العرض الجدلي والتركيبي لكثير من قضايا الفن ، لأن هيجل لا ينظر للعمل الفني بوصفه تعبيراً فردياً عن ذاتية الفنان ، بل ينظر له بوصفه تعبيراً كلياً عن الجماعة والشعب والحضارة التي ينتمي إليها .

والحقيقة أننا إذا تجاوزنا النقد السابق ، الذي يمكن أن يركز على نقد هيجل من الخارج أو من الداخل ، أو يتصيد له بعض المعلومات غير الدقيقة التي وردت في معرض حديثه عن الفنون المختلفة ، مثل حديثه عن الفن المصري القديم ، وقوله إنه لم يعرف الأدب والمسرح ، وقد أشرت في ثنايا البحث ، إلى أن المعلومات التي كانت متاحة حول هذه الموضوعات ، لم تكن تتيح له أكثر من ذلك ، وهذه أمور جزئية ، والمهم في النقد هو عدم التوقف عند الجزئيات الصغيرة ، وإنما مناقشة الأفكار الكلية التي يقدمها هيجل . ولهذا فقد نجح هيجل في إبراز الصلة العميقة بين الفن والحضارة ، وهو قد مهد بذلك للاتجاهات الفنية المعاصرة التي تربط الفن ببحث الحقيقة أو الحضارة .

وقد أصبح هذا الاتجاه مألوفاً لدى كروتشه وهيدجر ، وقد رأينا أن نظرة كروتشه للفن لا تختلف كثيراً عن نظرية هيجل ، أما هيدجر ، فان نظريته الجمالية تؤدي إلى ما

تؤدي إليه نظرية هيجل ، فالفن عند هيدجر هو تكشف للحقيقة ، فحقيقة الموجود تتضح وتتكشف من خلال العمل الفني[24] ، ولذلك فالفن عند هيدجر يكشف للحقيقة الكلية ، وليس الحقيقة الجزئية ، أو حقيقة شيء بعينه . والحقيقة أن إسهامات هيجل في مجال الفن والجمال بالنسبة إلى عصره ، تعد كبيرة ، وأعتقد أننا في مصر والعالم العربي بحاجة إلى نظرياته الجمالية ، لا سيما أن كثيراً من أبعاد ثقافتنا الجمالية لم تتجاوز حدود أرسطو ، ومقولاته الجمالية ، وأحسب أن معرفتنا بنظرية هيجل قد تساعدنا في تجاوز كثير من المشكلات الثقافية والجمالية في واقعنا الراهن . بل إن فهمنا للاتجاهات المعاصرة في علم الجمال والنقد الفني مرتبطة ـ إلى حد كبير ـ بمدى فهمنا لنظرية هيجل الجمالية ، لأن هذه الاتجاهات المعاصرة قد تأسست في كثير من جوانبها على نظرية هيجل الجمالية ، وليس خافياً أن هيجل في تحليله للذاتية الأوروبية ، قد عبر عنها في صورتين : أولاهما : تجسد الوعي الأوروبي في صور سياسية واجتماعية وثقافية وجمالية ، وثانيتهما : التعبير عن الوعي الأوروبي بشكل مجرد في المنطق والجدل الهيجلي . ولقد التقط الفكر المعاصر الصورة الأولى للوعي الأوروبي كما يتبدى عند هيجل ، في توحيده بين الوعي والتاريخ ، عبر الأشكال المختلفة مثل الدولة والدين والقانون والفن . ولذلك فإن كثيراً من الجدل المثار حالياً حول قضايا هيجل في تجسد الوعي الإنساني في الدولة ، وصيرورته في التاريخ . والعقل العربي حين يتعامل مع هيجل ، لا بد أن يعي أن ما طرحه هيجل ، هو نتيجة لتطور الحضارة والذاتية الأوروبية في فهمها لذاتها ، وفهمها لحضارتها ، وبالتالي فإن موقف هيجل من الشرق والفكر الإسلامي ، يعكس رؤية الغرب ـ في مراحل وعيه العميقة ـ للشرق ، ولذلك فحين يتحدث هيجل عن الإسلام ، يتحدث عنه تحت مسميات مختلفة ، فتارة يتحدث عن الإسلام حين يتحدث عن الأتراك ، وهذا ما كان شائعاً لدى الأوروبيين في ذلك الوقت ، وتارة أخرى تحت اسم المحمدية ، أو العرب ، وهو يضع المسلمين ، ضمن حضارة الشرق ، رغم أنه يعي أن الإسلام كدين قد ساهم في تحرير الفرد ونمّى ستقلاله . ولا نتوقع من مفكر مثل هيجل أن يقدم حلولاً نهائية لمشكلات حضارتنا ، وإنما يحثنا على أن نقوم بالدور الذي قام به هو في حضارته ، ولقد قال البعض لدينا ، بأن الفكر الصوفي الإسلامي ، قد استوعب الروح الإسلامية ، وعبر عنها خير تعبير ، في وعيها بذاتها ، وإدراكها للحظات الحضارية التي تمر بها الروح

---

(24) مارتن هيدجر : نداء الحقيقة ، ترجمة وتقديم د. عبد الغفار مكاوي ، دار الثقافة للطباعة والنشر ، القاهرة 1977 ، ص 180 ـ 189 .

الإسلامية في مفترق الطرق ، لكن ظل هذا الفكر الصوفي منزوياً ، وأصبح لا يعيه إلا من سلك طريقهم ، تمثل تجربته الذاتية بأقصى درجة من الاخلاص واليقين ، أليس هذا ما فعله هيجل حين تأمل حضارته وثقافته .

هل يمكن أن يكون هذا البحث دعوة للحرية أو للتحرر من الوعي الزائف ، ومحاولة لرؤية أنفسنا ؟ لكي نعي ما نحن فيه ، لا سيما أن كثيراً من المفاهيم التي طرحت في القرن التاسع عشر ، لا تزال تعمل عملها فنياً ، ونحن في نهايات القرن العشرين .

الخلاصة

هذه هي أهم النتائج التي توصلت إليها من دراسة فلسفة هيجل الجمالية :

1 ـ يرتبط تحليل هيجل الجمالي إرتباطاً وثيقاً برؤيته الفلسفية والسياسية والاجتماعية ، ومن ثم فانه لا يمكن عزل الفن عن الحضارة لديه ، ولذلك فان كل سمات نسقه الفلسفي الميتافيزيقي تظهر في رؤيته للفن بشكل واضح . وهو يضع الفن في صف واحد مع الدين والفلسفة ، ويصبح الفن بذلك أحد الطرق لمعرفة حقائق الروح الكلية .

2 ـ لا تهدف نظرية هيجل الجمالية إلى فرض شروط وقواعد للإنتاج الفني ، وإنما تسعى إلى معرفة طبيعة الجمالي ، أي معرفة طبيعة الفن .

3 ـ تنبع حاجة الإنسان إلى النشاط الجمالي من رغبة الإنسان في معرفة ذاته ، والتعبير عنه وتلبية احتياجات روحية عميقة لديه ، ولذلك يربط هيجل النشاط الجمالي بالأشكال المتنوعة للممارسة الإنسانية ، ويربطه بالعالم المحيط بالإنسان ، والأشياء تحتفظ بوجودها المستقل الحر في العلاقة الجمالية ، لأن الإنسان حين يتلقى العمل الفني فانه يتأمله دون أن يستهلكه كما هو الحال في الموضوعات التي يتعامل معها الإنسان تعاملاً عملياً بهدف سد حاجاته الرئيسية مثل الجوع والعطش .

4 ـ المقصود بالجمال عند هيجل هو الجمال الفني الذي تبدعه الروح الإنسانية ، وليس الجمال الطبيعي ، ولذلك فهو يرفض النزعة الطبيعية في الفن التي تبغي تقليد الطبيعة أو تصويرها كما هي .

5 ـ وظيفة الفن هي الكشف عن الحقيقة بشكل حسي ، وغاية الفن تنبع من ذاته ، من خلال هذا التصوير وذلك الكشف ، وينفي هيجل أن يكون للفن غايات أخرى مثل الوعظ والتطهير ، لأن هذا معناه أن الفن يتحول إلى مجرد أداة ووسيلة وليس غاية . ومهمة النشاط الفني بوصفه نشاطاً روحياً أن يجعل وحدة الذاتي والموضوعي المحققة في الدولة مدركة بالوعي .

6 ـ ينتمي الفن إلى دائرة الروح المطلق ، وغايته هي التصوير الحسي للمطلق ذاته ، ولذلك فان مضمون الفن هو الفكرة ، وشكل الفن هو التجسيد الحسي ، وفكرة الجميل ، عند هيجل ، ليست فكرة منطقية مجردة ، بل فكرة تتجسد في الواقع بعد أن تدخل في وحدة مباشرة معه . والمقصود بالمثال في الفن هو الواقع المصاغ في تطابق مع مفهومه ، ولذلك يعتبر المثال هو المفهوم الجمالي الرئيسي عند هيجل ، الذي كرس كتابه « الاستطيقا » ، لدراسة المثال وتطوره ، وتنوع الفن وغناه يرجع إلى تطور المثال ، كما أن اختلاف الأشكال والصور الفنية تابع لطبيعة العلاقة بين الفكرة وشكلها الخارجي ، أي تابع لتطور المثال فحين يكون المثال مجرداً ، فان التجسيد الخارجي يكون مجرداً ، وهذا ما يظهر في الصورة الرمزية للفن ، ويتضح في الفن الشرقي وفن العمارة بشكل خاص، وحين يتطابق المثال مع التجسيد الخارجي ، تظهر صورة الفن الكلاسيكي ، التي تتجسد في عالم الفن الإغريقي القديم وفن النحت وحين يصبح التجسيد الخارجي مجرد إشارة مجردة ومظهر للمثال الروحي ، فانه تظهر الصورة الرومانتيكية للفن التي تتجسد في فنون التصوير والموسيقى والشعر .

7 ـ قدم هيجل تحليله للمقولات الجمالية من خلال التاريخ العيني للبشرية ، فحين يصف الأنواع والأشكال الفنية ، فانه يقدمها من خلال التطور التاريخي للحضارة الإنسانية ولذلك فان فلسفته لتاريخ الفن ، تخضع لنفس التطور المنطقي الذي يتبعه في فلسفته لتاريخ العالم . ويرد هيجل سبب تطور فن ما إلى تطور المضمون ، الذي ينتج عن تطور الحضارة التي نما فيها الفن ذاته ، ولهذا فان فكرته عن سيادة فن ما ـ مثل العمارة في الحضارات الشرقية ، والنحت في الحضارة الإغريقية ـ في فترة تاريخية محددة دون غيره من الفنون ، يرجع إلى أن لكل مرحلة تاريخية فناً أساسياً يعبر عن هذه المرحلة . ولذلك تتحدد الأشكال الفنية بحالة العالم العامة ، فمثلاً يرتبط ظهور الملحمة بسيادة العصر البطولي ، وظهور البطل المستقل الحر ، وذلك لأن

حالة العالم الحضارية ـ حينذاك ـ ومختلف الشروط التي يجد الإنسان نفسه فيها ، تؤدي إلى ظهور الملحمة . كذلك فان تحول الإنسان من فرد إلى مواطن في دولة ، مما أضفى على علاقته بالعالم طابعاً قانونياً ، أدى إلى ظهور النثر والرواية في العصر الحديث .

8 ـ في تحليل هيجل للشخصية الإنسانية التي يجب أن تكون موضوعاً للفن ، قدم صورة للنمط Type ، التي استفاد منها بعد ذلك جورج لوكاتش ولوسيان جولدمان في نظريتيهما الروائيتين ، فلقد بين هيجل أننا حين نتخذ من الإنسان موضوعاً للتمثل الفني ، يجب أن نبرز الجوانب المختلفة في الإنسان ، فلا يبدو طيباً فقط ، أو شريراً فقط ، وإنما تظهر جوانب ضعفه وقوته ، ويجب أن نركز على السمات الجوهرية في تصوير هذا الإنسان مثلما نجد في آخيل عند هوميروس ، وروميو عند شكسبير .

9 ـ إن حالة العالم ، والتحولات الكبرى لكل أمة ، وتناقضات العصر الجوهرية هي الموضوع الأساسي للتمثيل الفني ، ولا بد ألا يكتفي الفنان بتقديم وصف ساكن ، وإنما يقدمها من خلال الأعمال والأفعال الإنسانية ، لأن العمل أو الفعل هو الذي يكشف عن غايات الإنسان واتجاهه الفكري ، وتتجسد اتجاهات العصر العامة الكلية بشكل فردي في أفكار الناس وتصرفاتهم عن طريق فكرة باثوس Pathos ، فالباثوس تحرك الفنان نحو استكمال عمله الإبداعي وهي التي تحرك الناس في أفعالهم وصراعاتهم .

10 ـ تكتسب آراء هيجل عند الفنان أهمية خاصة ، لأنه يرى أن الأصالة والعبقرية الحقيقية لدى الفنان تظهر في قدرته على إبراز الطبيعة الجوهرية للعصر وللبشر من خلال هذه الأشكال والأفعال الفردية .

11 ـ إن العصر الذهبي للإبداع الفني ، في تصور هيجل ، هو العصر البطولي ، لأن الإنسان كان يتمتع ـ فيه ـ باستقلاله وحريته ، وكان الفن يحتل مكان الصدارة في التعبير عن تصورات الشعوب ولهذا كان العالم الإغريقي عالماً شعرياً . بينما العصر الحاضر لا مكان فيه للشاعرية ، لأن الإنسان أصبح يعتمد على العمل والتفكير المجرد ، ولا مكان فيه للشعر الحقيقي . ولهذا تضاءلت حاجة الإنسان إلى الفن .

12 ـ يرد هيجل جذور أسباب انحطاط الفن في العصر الحديث إلى الدعوة المدرسية والأكاديمية لبعث التراث الكلاسيكي للفن ، وإحياء الآثار الفنية القديمة . فقد بدأ

انحطاط الفن منذ دعوة هوراسيوس المدرسية ـ في « فن الشعر » ـ لتحديد القواعد والأسس التي يجب أن يسير بمقتضاها الفنان ، وبالطبع ، ان الفن لا يمكن أن يسير وفق قواعد معدة مسبقاً ، لأن جوهر الفن هو الحرية ، وبالتالي لا يمكن بعث أو تقليد التراث العظيم للفن ، فلا يمكن أن يظهر هوميروس أوسوفوكليس أو شكسبير مرة أخرى ، لأن ما قدموه ، فقد أنجزوه بمنتهى الحرية ، حتى النهاية ، بحيث لا يمكن تقليدهم من جديد . وهذا يعني أن التطور الذي حدث للفن ، لا يمكن أن يعود إلى الوراء ، فالتاريخ اليوناني القديم ، بكل ما أبدعه في الفن ، درجة في سلم التطور المنطقي لتاريخ الفن ، ولن يعود هذا التاريخ أبداً . ولهذا فان نمط الفن الكلاسيكي يزدهر مرة واحدة ، ولا يمكن تقليد صورة الفن الكلاسيكي ، لأنه لا يوجد شكل كلاسيكي فحسب ، وإنما مضمون كلاسيكي أيضاً ، وحالة العالم في العصر الحديث لا يمكن أن تقدم مثل هذا المضمون ، ولذلك فان السعي المحموم وراء التراث الفني القديم يقود إلى نزعة مدرسية تهدم الفن ذاته .

ويرد هيجل سبب انحطاط الفن ـ أيضاً ـ إلى تحطيم الرومانتيكية لمضمون الفن ـ في مراحلها الأخيرة ـ وطغيان الذاتية ، بحيث انفصلت تماماً عن أي شكل فني ، وقد أدى هذا إلى غياب الاهتمام بمشاكل العصر الكبرى لدى الفنانين ، وقد اقترن ضياع المضمون الجوهري للفن ، بازدياد المهارة الذاتية في زخرفة الأعمال الإبداعية . وهذه القضية التي أشار إليها هيجل ، قد سبق لجوته وشيلر أن تحدثا عنها ، فبينا أن العصر الحديث ـ بطبيعته ـ معاد للفن ، ولهذا كانا يهربان منه إلى بعث التراث اليوناني القديم بوصفه العصر الذهبي للفن ، ولكن هيجل يتميز عنهما في أنه يرى أن العودة إلى الماضي هي ضد طبيعة تطور الفن .

وقد أوضح هيجل الأسباب التي أدت إلى تزايد النزعة الذاتية في الفن وطغيانها على كل شيء ، ومن أهم الأسباب التي يطرحها لذلك : الحالة العامة للعالم التي لا يشعر الإنسان فيها بالحرية . ونتيجة لهذا أصبح الإنسان يشعر بتبعيته الكاملة للدولة ، وللأشياء المحيطة به . فأعمال البشر ـ في المجتمع الحديث ـ أصبحت منفصلة عن بعضها ، لأن كل فرد لا يعمل وفقاً لمصلحة الكل الذي ينتمي إليه ، وإنما وفقاً لما تمليه عليه مصالحه الفردية الخاصة . وذلك لأن الفرد لا يشعر بالانتماء إلى الكل ، وإنما ينتمي لمصالحه الذاتية الضيقة . ونتيجة لهذا يفقد الإنسان شعوره

بالاستقلال والحرية ، لأن الحرية التي يشعر بها في العصر الحديث ، هي حرية ذات طابع شكلي وقانوني . ولهذا يفقد استقلاله ، ويشعر بالضياع ، لأنه يشعر أنه في عمله ـ وسيلة لغيره ، مثلما هو يجعل الآخرين وسيلة له أيضاً . وهكذا يتبدد الانسجام والتوافق في علاقة الإنسان بالعالم المحيط به ، ويحل الصراع الطبقي بين البشر محل الوحدة بينهم ، وتصبح الدولة قوة قاهرة للإنسان ، ولا تساهم في تأكيد وجوده . وفي هذه الصورة التي يقدمها هيجل عن العالم الحديث ، تكمن حقيقة العصر الذي يُعادي ـ بطبيعة وضع الإنسان فيه ـ الجمال والفن .

13 ـ والطريق الوحيد الذي يبقى للإنسان ـ في العصر الحديث ـ كي لا يستسلم للواقع القائم ، الذي يقتل كل أشكال الجمال والفن هو : أن يسعى الإنسان نحو حريته الداخلية الخاصة ، بمعنى أن يستغرق الإنسان في ذاته ، لكي يشعر بحريته الداخلية ، والحقيقة أن هذا هو طريق التصوف أيضاً ، فما دام الإنسان لا يجد حريته في العالم الخارجي ، فعليه أن يبحث عن المخرج الوحيد له في الحرية الداخلية للذات ، وهذا ما سبق أن سار فيه الرومان حين حاولوا التحرر من ازدواجية العالم عن طريق الاستغراق في الذات ، والدليل على ذلك انتشار الابيقورية والرواقية ، من أجل الوصول إلى شكل جديد من الحرية وهو الحرية الروحية .

14 ـ إن الحالة العامة للعالم الراهن هي التي أوصلت الفن إلى ما هو عليه ، فالإنسان لم يعد يقنع بصياغات الفن ، وإنما أصبح يبحث عن أشكال مجردة ومحددة ، ولذلك فالإنسان أصبح يتحدث « عن » الفن بشكل مجرد ، أكثر من تذوقه أو إبداع الفن ، وهذا نتيجة ميل الإنسان المعاصر إلى صياغة كل شيء في صورة قواعد مقننة . وقد أدت هذه الحالة العامة للعالم إلى ظهور فن جديد هو « النثر » الرواية ، التي تستفيد وتقترب كثيراً من الفلسفة بوصفها أرقى أشكال الفكر . ولهذا فان نهاية الفن عند هيجل تعني المصالحة بين الشعر والفلسفة ، وهذا ما يظهر في الرواية بوصفها فناً أدبياً . أما الذين يحاولون بعث أشكال الفن القديمة ، وأساليب الحياة القديمة ، فانهم يجدون أنفسهم في موقف شبيه بموقف دون كيشوت ، الذي حاول بعث أخلاق الفروسية في وسط عالم لم يعد يعترف بها ، وهي نتيجة ـ أيضاً ـ للتطور الجدلي للروح المطلق ، ولهذا فان عداء المجتمع الحديث للجمال والفن هو مأساة الروح الخالدة لأن اهتمامات الإنسان المهنية والهموم المختلفة التي تحيط به قد طبعت

الـوجه الإنسـاني بطابـع القبح والبشـاعة . وهيجـل حين يـرصد هـذا فانـه لم يأت بجديد ، لأن ليسنج وشيلر قد أكدا هذا من قبل .

15 ـ ولكن هذا لا يعني أن هيجل يقول بموت الفن ، وإنما هو يوصف الحالة الراهنة التي وصل إليها الفن ، ولذلك فان وجود الفن مرهون بمدى صراع الإنسان ونضاله من أجل استرداد حريته ، فجوهر الفن هو الحرية ، ولهذا فهو يبين أنـه يمكن أن يوجـد الجمال والفن في العصر الحديث حين يهتم الفن بتصويـر الصراع بـين الشخصيـة الثائرة والمغتربة ضـد نظام الأشياء القـائـم ولا شعـريـة العـلاقـات الاجتماعيـة السائدة . حيث يمكن أن تظهر عظمة الإنسـان وقدراتـه الكامنـة ، وبالتـالي يسترد الإنسان ما فقده من جمال وشعر وفن .

16 ـ ولهذا فان الباحث بعد هذه المرحلة الـطويلة والعميقة مـع جماليـات هيجل يتسـاءل هـل يمكن القول بـأن هيجل يقـول بمـرحلة جـديـدة من الفن ، بعـد صـورة الفن الرومانتيكي ، هي مرحلة الفن الحر ؟

ومضمون هذا الفن الحر لا يكتفي بدائرة محددة من الموضوعات والأفكار وإنما يقدر على تصوير أي شيء ، يشعر الإنسان فيه بذاته ، ويجد فيه حريته المفتقـدة ، وحين ذاك يترك الفنان العنان للخيال الحر ، لكي يعطيه المضمون والتحـديد والشكـل ، ويمكن اعتبار الرواية هي الفن الأساسي المعـبر عن هذه المـرحلة ، مثلما كان النحت يعبر عن الصورة الكلاسيكية للفن ، لأن مضمون الرواية هو مضمون العصر الذي يحيـا فيه الإنسـان الآن ، هذا مجـرد استنتاج يـطرحه البـاحث بعـد هـذه الصحبـة الطويلة مع أفكار هيجل في الفن والحضارة .

مصادر الكتاب*

أولاً : المصادر الأجنبية

أ ـ من مؤلفات هيجل

- **G. W. F. Hegel:** Hegel's Introduction to Aesthetics. Trans. by: T. M. Knox With Introduction by Charles Karelis, Oxford. The Clarendon Press, 1979.
- **G. W. F. Hegel:** Aesthetics: Lectures on Philosophy of Fine Art. Trans. by: T. M. Knox, two Volumes. Oxford University Press, 1975.
- **G. W. F. Hegel:** The Philosophy of Fine Art. Trans. by: F. P. B. Osmaston. G. Bell and Sons, London, 1920.
- **G. W. F. Hegel:** Phenomenology of Spirit. Trans. by: A. V. Miller With Analysis of the Text and foreword by J. N. Findlay. Clarendon Press, Oxford, 1977.
- **G. W. F. Hegel:** Philosophy of Right. Trans. With Notes by: T. M. Knox. Oxford University Press, 1976.
- **G. W. F. Hegel:** Lectures on the Philosophy of Religion. Trans. by: E. B. Spiers. Rout.&Kegan Paul, London, 1962.
- **G. W. F. Hegel:** The Philosophy of the Mind. Trans. by: A. V. Miller. Oxford University Press, 1973.

ب ـ مراجع عن هيجل

1- **W. Kaufmann:** Hegel: Reinterpretation, Texts and Commentary. Doubleday&Company, Garden City, New York, 1965.

2 - **W. Kaufmann:** Hegel's Ideas about Tragedy «Essay». From: New Studies

(*) لا تشتمل قوائم المصادر هنا على كل المراجع التي ورد ذكرها في حواشي البحث .

in Hegel's Philosophy. ed.: W.E. Steinkraus, New York, 1970.

3 - **W. Kaufmann:** From Shakespear to Existentialism: An Original Study. Princeton University Press, New Jersey.

4 - **Hyppolite:** Genesis and Structure of Hegel's Phenomenology of Spirit. Trans. by: S. Cherniak and J. Heckman. Northwestern University Press, Evanston, 1974.

5 - **J. Kaminsky:** Hegel on Art. State University of New York Press, 1970.

6 - **Israel Knox:** The Aesthetic Theories of Kant, Hegel and Schopenhauer. Humanities Press, New Jersey, 1978.

7 - **I. Soll:** An Introduction to Hegel's Metaphysics. Chicago, University Press, 1975.

8 - **G. Lukàcs:** The Young Hegel. Trans. by: R. Livingstone. The MIT Press, Cambridge, 1976.

9 - **G. Lukàcs:** Hegel's False and his Genuine Ontology. Trans. by: D. Fernbach. Merlin Press, London, 1978.

10 - **Charles Taylor:** Hegel. Cambridge University Press, 1975.

11 - **Steffen Stelzer:** A Last Attempt to Grasp Poetry. Notes on Hegel's Lectures on the Philosophy of Art. Journal of Comparative Poetics «Alif». The American University in Cairo, No. I, Spring 1981, from p. 38 to p. 48.

12 - **John Edward Toews:** Hegelianism. 1805- 1841. Cambridge Universtiy Press, 1980.

13 - **Frederick G. Weiss (Ed.):** Beyond Epistemology. New Studies in Philosophy of Hegel. Martinus Nijhoff, the Hague, 1975.

14 - **M. Ronson:** Hegel's Dialectic and its Criticism. Cambridge University Press, 1982.

15 - **Michael Inwood (Ed.):** Hegel. Oxford University Press, 1985.

16 - **Albert Hofstadter:** On Artistic Knowledge: A Study in Hegel's Philosophy of Art.

17 - **Howard P. Kainz:** Hegel's Theory of Aesthetics in the Phenomenology. From Idealistic Studies. Netherlands.

جـ - مراجع عامة في علم الجمال وفلسفة الفن

1 - **K. Aschenbrenner & A. Isenberg (ed.):** Aesthetic Theories Studies in the Philosophy of Art. Prentice-Hall, Inc., Englewood Cliffs, New Jersey, 1965.

2 - **A.C. Bradley:** Shakespearean Tragedy. London, Macmillan & Co. LTD., 1961.

3 - **David Lamb:** Language and Perception in Hegel and Wittgenstein. St.

Martin's Press, New York, 1979.

4 - **T. W. Adorno:** Aesthetic Theory. Trans. by: C. Lenhardt, ed. by Gretel Adorno and Rolf Tiedemann. R. & K.P. London 1984.

5 - **B. Bosanquet:** A History of Aesthetic. From the Greeks to the 20th Century. The Meridian Library, New York, 1957.

6 - **W. Charlton:** Aesthetics. Hutchinson University Library, London, 1970.

7 - **David Simpson (Ed.):** German Aesthetic and Literary Criticism. Kant, Fichte, Schelling, Schopenhauer, Hegel. Cambridge University Press, Cambridge, 1984.

ثانياً : المصادر العربية

أولاً : مؤلفات هيجل المترجمة إلى اللغة العربية

1- ج . ف . ف . هيجل : محاضرات في فلسفة التاريخ ـ « الجزء الأول » ، ترجمة د . إمام عبد الفتاح إمام ، مراجعة د . فؤاد زكريا ، دار الثقافة للطباعة والنشر ـ القاهرة ، 1974 .

2 ـ ج . ف . ف . هيجل : « العالم الشرقي » ، الجزء الثاني من محاضرات في فلسفة التاريخ ، ترجمة وتقديم د . إمام عبد الفتام إمام ، دار التنوير ، بيروت 1984 .

3 ـ ج . ف . ف . هيجل : أصول فلسفة الحق ، الجزء الأول ، ترجمة وتقديم وتعليق د . إمام عبد الفتاح إمام ، دار التنوير ، بيروت ، الطبعة الثانية 1983 .

4 ـ ج . ف . ف . هيجل : موسوعة العلوم الفلسفية ، ترجمة وتقديم وتعليق د . إمام عبد الفتاح إمام ، دار الثقافة للنشر والتوزيع ـ القاهرة ، 1985 .

ثانياً : دراسات عن هيجل وعلم الجمال :

1 ـ د . إمام عبد الفتاح إمام : المنهج الجدلي عند هيجل . دار المعارف ، القاهرة ، 1969 .

2 ـ د . إمام عبد الفتاح إمام : دراسات هيجلية . دار الثقافة للنشر والتوزيع ، القاهرة 1984 .

3 ـ د . إمام عبد الفتاح إمام : في الميتافيزيقا . دار الثقافة للنشر والتوزيع ، القاهرة 1985 .

4 ـ د . إمام عبد الفتاح إمام : كيركجورد، رائد الوجودية ، المجلد الثاني ، فلسفته ،

دار الثقافة للنشر والتوزيع ، القاهرة 1985 .
5 ـ د . أميرة حلمي مطر : فلسفة الجمال . دار الثقافة للنشر والتوزيع القاهرة 1984 .
6 ـ د . أميرة حلمي مطر : مقدمة في علم الجمال . دار الثقافة للنشر والتوزيع القاهرة 1976 .
7 ـ د . أميرة حلمي مطر : مقالات فلسفية حول القيمة والحضارة ، مكتبة مدبولي ـ القاهرة .
8 ـ د . زكريا إبراهيم : هيجل أو المثالية المطلقة . مكتبة مصر ، القاهرة ، 1970 .
9 ـ د . زكريا إبراهيم : فلسفة الفن عند هيجل ، مجلة المجلة ، العدد رقم 107 نوفمبر 1965 .
10 ـ د . زكريا إبراهيم : مشكلة الفن . مكتبة مصر ـ القاهرة .
11 ـ د . زكريا إبراهيم : فلسفة الفن في الفكر المعاصر، مكتبة مصر ، القاهرة ، بدون تاريخ .
12 ـ ستيس : فلسفة هيجل ، ترجمة د . إمام عبد الفتاح إمام دار الثقافة للنشر والتوزيع ، القاهرة 1980 .
13 ـ شاخت « ريتشارد » : الاغتراب، ترجمة كامل يوسف حسين . المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت 1980 .
14 ـ عبد السلام بن عبد العالي : هايدجر ضد هيجل (التراث والاختلاف) . المركز الثقافي العربي ـ الدار البيضاء ـ المغرب 1985 .
15 ـ عبد الرحمن بدوي : المثالية الألمانية . دار النهضة العربية ، القاهرة 1965 .
16 ـ د . فؤاد زكريا : هيجل في ميزان النقد ، مجلة الفكر المعاصر العدد 67 سبتمبر 1970 .
17 ـ د . فؤاد زكريا : هربرت ماركيوز . دار الفكر المعاصر القاهرة 1978 .
18 ـ أرسطو : فن الشعر ، تقديم وتعليق وترجمة د . إبراهيم حمادة ، الانجلو المصرية بدون تاريخ .
19 ـ ارنولدهاوزر : الفن والمجتمع عبر التاريخ . جزءان ترجمة د . فؤاد زكريا ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة .

20 ـ دنيس هويسمان : علم الجمال : ترجمة د . أميرة حلمي مطر . دار إحياء الكتب العربية القاهرة ، بدون تاريخ .

21 ـ عبدد من العلماء السوفييت : الجمال في تفسيره الماركسي . ترجمة يوسف الحلاق ، وزارة الثقافة ، دمشق 1968 .

22 ـ هربرت ماركيوز : العقل والثورة . ترجمة د . فؤاد زكريا ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 1979 .

23 ـ جان هيبوليت : مدخل إلى فلسفة التاريخ عند هيجل . ترجمة انطون حمصي منشورات وزارة الثقافة دمشق 1969 .

24 ـ د . ثروت عكاشة : الزمن ونسيج النغم . دار المعارف ، القاهرة .

25 ـ مولوين ميرشنت وكليفورد ليتش : الكوميديا والتراجيديا : ترجمة د . علي أحمد محمود ، عالم المعرفة الكويت ، يونيو 1979 .

26 ـ د . محمود رجب : الاغتراب . منشأة المعارف الاسكندرية .

27 ـ د . محمد حمدي إبراهيم : دراسة في نظرية الدراما الاغريقية . دار الثقافة للطباعة والنشر القاهرة 1977 .

28 ـ د . مجدي وهبه : معجم مصطلحات الأدب . مكتبة لبنان ـ بيروت 1974 .

29 ـ ميخائيل باختين : الخطاب الروائي . ترجمة محمد برادة ، دار الفكر ، القاهرة 1987 .

30 ـ د . نازلي إسماعيل : الشعب والتاريخ « هيجل » . دار المعارف ، القاهرة 1976 .

31 ـ هوراس : « فن الشعر » . ترجمة د . لويس عوض : الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة .

فهرست

الموضوع ——— الصفحة